

Univerzita Karlova v Praze

čís. ' / příl.

Pedagogická fakulta

katedra výtvarné výchovy

KRAJINA JAKO TÉMA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO PROMĚNY

Landscape as a topic of art and it's modifications

Jméno a příjmení: Kristýna Lesková

160 00 Praha 6 Bubeneč, Národní obrany 714/14

Ročník: III.

Obor studia: Pedagogika, Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Typ studia: Prezenční

Měsíc a rok dokončení: Září 2009

Vedoucí diplomové práce: Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák

Konzultant: Doc. Dr. Pavel Šamšula, CSc.

Kristýna Lešková

Krajina jako téma výtvarného umění a jeho proměny

Ve své bakalářské práci se Kristýna Lešková zabývá tématem na jedné straně velmi svůdným, leč na druhé velmi náročným. Zvláště když za cíl své práce považuje porozumění tématu v širších souvislostech. Přesto, že její výtvarné zaměření ovlivnil její dlouhodobý zájem o námětové lákadlo krajinomalby v oblasti výtvarného umění, nevyužila zcela možností vybrat ze široké námětové nabídky přírodních scenérií ve smyslu osobního rozhodnutí-záměru. Postrádám v její práci náznak vývojových posunů a počínů, který by podle mého názoru mohl nastat při usilovném hledání vlastního postoje a nalézání osobního tvůrčího prostoru.

Autorka samostatnou výtvarnou tvorbu dokládá souborem skic a dvaceti obrazů menšího formátu, převážně olejomalb, ke kterým dospěla na cestě hledajíc své pojetí zobrazení krajinných výjevů a které zařadila do své bakalářské práce pod hlavičkou Má současná tvorba.

Teoretická složka bakalářské práce se dělí do tří částí. V první části se autorka věnuje historickému vývoji krajinomalby v Evropě a v Cechách především v 19. a 20. století. Zmiňuje výtvarné umělce, jejichž tvorba reflektuje hluboký vztah ke krajině a jejichž způsob ztvárnění tohoto tématu je Kristýně Leškové blízký. V tomto duchu uvádí výčet autorů z druhé poloviny 20. století. Na závěr této části nám s velkým zaujetím předkládá pojednání o mimoevropském vnímání krajiny. V druhé části teoretické práce zaznamenává určitý výsek své cesty k samostatnému autorskému výtvarnému projevu, uvádí několik umělců, kteří se jí stali „vzory“ pro vlastní pojetí tvorby.

V závěrečné části teoretické práce - navrženém didaktickém projektu - volí jako východisko zadání pro praxi svou vlastní tvorbu. Fungování tohoto východiska si prakticky ověřila. V teoretické rovině navrhuje dílčí témata ze široké námětové základny krajinomalby.

Z celkového nevýrazného působení bakalářské práce Kristýny Leškové vystupují některé malby, které ve formální rovině obsahují uvolněný rukopis.

Práci hodnotím jako velmi dobrou.

Oponentský posudek ZP Bc studia: Lesková Kristýna Pg Vv

E-mail: l.lci-istyna@seznam.cz

Oponent: doc.dr. Pavel Šamšula, CSc.

Studentka přistoupila ke zpracování závěrečné práce s výrazným zájmem především o výtvarnou součást závěrečné práce. Textová část má vcelku jasnou strukturu, byť při bližším pohledu není označení jednotlivých kapitol vždy přesně odpovídající obsahu.

V první, teoretické části zaměřila autorka svou pozornost v souladu s názvem kapitoly především na krajinomalbu, byť podkapitola 1.1.4 se krajinomalby de facto netýká, ale zabývá se především land-artem. Podstatnější vadou této závěrečné práce však je, že v rozporu s jejím zadáním (důraz na umění 20. století a umění současné) jsou odkazy nejen k tématu krajiny, ale i ke krajinomalbě 20. století a zvláště k umění současnému méně než sporadické a nebo setrvávají na banálních, obecných klišé (viz. poslední věta 2. odstavce na str. 18). Nepřesnost autorky se projevuje i v tom, že v obsahu práce uvádí podkapitolu 1.1.4 na straně 14, zatímco v textu je tato podkapitola na straně 18.

Obdobná nepřesnost platí i pro název podkapitoly 1.3, neboť z „mimoevropského vnímání krajiny“ (přesněji by mělo být „vandrování“ nebo jen „zobrazování“) uvádí jediný příklad japonské krajinomalby, opřený o jedinou konkrétní výstavu a - bohužel - o jedinou citovanou autoritu (M. Hánová). Navíc u citace Ťing Cha (str. 24) není uveden pramen a lze se jen obávat, že je jím opět M. Hánová. A to je na název podkapitoly velice málo.

Zúžení zadání je však nejmarkantnější v podkapitole 1.2, nazvané „Čeští krajináři“. I zde se autorka většinou omezuje na nic neříkající povrchní a často i nepřesná vyjádření typu „Imaginativní krajinu zastupuje Josef Šíma“ (str.23) beze stopy hlubší osobité reflexe. Současné pojetí tématu krajiny (nejen krajinomalby - viz. zadání) v českém výtvarném umění pak - s výjimkou Františka Hodonského - pak „vyčerpává“ třemi řádkami na str. 23.

Zaměření autorčina zájmu nikoli na umění 20. století a především na umění současné pak dokládá i obrazová dokumentace, v níž „nejmladší“ reprodukováné dílo je právě sto let staré (Malevič, 1909) a ukázky děl českého výtvarného umění pak chybějí zcela. Autorka si tak nevytvořila potřebný základ ani z hlediska teoretického, ani předpoklad provázání na část pedagogickou. Navíc některá tvrzení jsou - mírně řečeno - dosti nepřesná a netýkají se zdaleka celé tvorby uvedených umělců a jejich osobitého přínosu (viz. např. Constable, str. 9).

Kapitola druhá, Osobní pojetí krajinomalby, je naopak vcelku upřímnou introspekci vlastních autorčinych přístupů a hledání osobitého výtvarného výrazu. I zde je však patrné, že se autorce zatím nedaří hlouběji proniknout pod povrch současného pojetí krajiny jako výtvarného fenoménu, čímž jí nehodlám upírat obdiv k tvorbě Slavičkově ani Preislerově. I upřímná reflexe tvorby umělců, z nichž jeden zemřel v r. 1910 a druhý 1918, však v autorčině pojetí zůstává v rovině citové impreze, která je ale pro profesní kompetenci výtvarného pedagoga nepostačující. I zde se jí navíc nepodařilo vyvarovat stylistických nepřesností typu „učím se vnímat automaticky“ (což je nonsens) nebo „... výsledkem spontánní, samovolné vlohy“ (str.33). I jen letmé nahlédnutí do autobiografií, deníků nebo monografií umělců či dokonce je do Myšlenek moderních malířů M. Lamače by autorku vyvedlo z tohoto pseudoromantického omylu. Žel, právě takřka úplná absence literárních pramenů, adekvátních zvolenému tématu a požadované vysokoškolské úrovni je zde jasně patrná. Porovnání obsáhlého seznamu literatury ze zadání práce a literatury studentkou použité a citované je až tristní.

Rovněž závěrečná kapitola, nazvaná Pedagogické uplatnění, zůstává dlužna svému názvu téměř vše. Již její úvod nehovoří i cílech výtvarných činností s tématem krajiny a neopírá se o žádnou relevantní literaturu, ale naznačuje jen směřování velmi omezeného (konceptů, vzorkem dětí, náměty prací) vzorku - pokusu.

V podkapitole 3.2 Dětská tvorba se neodráží nic, s čím se ve svém dosavadní studiu byla autorka nezbytně nucena seznámit. Formulace např. výtvarných problémů, úkolů či motivace nesou veškeré rysy nepoučenosti nebo čiré formálnosti (viz. Vazby na výtvarnou kulturu).

A motivovat desetileté dívky tím, že Jejich práce potřebují“ (str. 46) je - píši to s lítostí - parodií na současnou výtvarnou pedagogiku. Jen doufám, že se tak nevyučuje na žádné „fakultě výtvarné výchovy“ (str.45). Lépe pak vyznívá návrh souboru pěti dílčích témat na téma krajiny. Nejautentičtější se jeví vlastní výtvarná tvorba studentky, byť i zde chybí její pregnantnější reflexe.

K formální stránce práce: oponovaná závěrečná práce má všechny požadované formální náležitosti, bohužel i řadu nepřesností v interpunkci (str. 10, 34, 37, 39, 41, 48 aj.) a výjimečně i v pravopisu (např. str. 15, 36) nebo formulacích (str. 18 - ziskuchtivost není zásluha, ale nectnost).

Okruhy témat k obhajobě:

srovnajte přístupy a výtvarné výrazy svých oblíbených malířů J. Preislera a A. Slavička
navrhněte adekvátní přístup k tématu krajiny pro desetileté žáky, odlišný od uplatněného v práci
v navržené řadě témat pro 9. roč. ZS doplňte kritéria a formy hodnocení žáků

Návrh klasifikace: dobře

V Praze dne 21. srpna 2009

doc.dr. Pavel Šamšula, CSc.

Prohlašuji, že jsem závěrečnou práci bakalářského studia zpracovala samostatně.

Praha, 24. 5. 2009

Kristýna Lesková

Za odbornou pomoc a důležité připomínky, které doplnily celkovou strukturu závěrečné práce, upřímně děkuji Doc. ak. mal. Jaroslavu E. Dvořákovi a Doc. Dr. Pavlu Šamšulovi, CSc.

Lesková, K.: **Krajina jako téma výtvarného umění a jeho proměny**

/Závěrečná práce/ Praha 2009 - Univerzita Karlova, katedra výtvarné výchovy

(Přílohy: vlastní tvorba - 20 maleb, 8 skic; 5 dětských výtvarných prací, 13 fotografií uměleckých děl.)

Závěrečná práce se skládá ze tří částí: teoretické studie, zabývající se historickým vývojem krajiny v umění, výtvarného projektu, ve kterém jsem vytvořila sadu vlastních výtvarných prací, a metodologického pokusu, v němž jsem se snažila krajinu jako téma výtvarného umění implementovat do pedagogických úkolů. Cílem práce bylo porozumět tématu v širších souvislostech. Hlavním přínosem pro mě je pokrok ve vlastním výtvarném projevu.

Final work consists of three parts. The first is theoretical study into the history of landscape evolution in the art. Second part includes an art project composed of a set of my own art works. The last represents a methodological attempt, in which landscape is integrated into a pedagogical task. The purpose of the study is deeper understanding of the theme. The main contribution for me is progress in my creative expression.

Klíčová slova / Word address

krajinomalba, imprese, exprese, smyslové pojetí, barva, tahy, koncepce, výtvarný projev / landscape-painting, impression, expression, sensual conception, colour, draw tools, conception, fine arts, creative expression.

OBSAH:

ÚVOD.....	6
1. KRAJINOMALBA.....	7
1.1. Krajinomalba v historii evropské výtvarné kultury.....	7
1.1.1. Krajina jako pozadí.....	7
1.1.2. Osamostatnění krajinomalby.....	8
1.1.3. Krajinomalba na přelomu 19. a 20. století.....	10
1.1.4. Přístup ke krajině v umění v druhé polovině 20. století	
1.2. Čeští krajináři.....	21
1.3. Mimoevropské vnímání krajiny.....	24
1.3.1. Hlavní principy v japonské krajině.....	25
1.3.2. Vnímání zobrazované reality v japonské malbě.....	26
2. OSOBNÍ POJETÍ KRAJINOMALBY.....	31
2.1. Počátky tvorby.....	31
2.2. Vlivy velkých umělců.....	33
2.3. Má současná tvorba.....	36
3. PEDAGOGICKÉ UPLATNĚNÍ.....	45
3.1. Seznámení s cíli.....	45
3.2. Dětská tvorba.....	46
3.3. Krajina - soubor pěti dílčích témat.....	49
3.3.1. Skica.....	49
3.3.2. Krajinomalba.....	51
3.3.3. Krajina a život v ní.....	52
3.3.4. Fantastická krajina.....	54
3.3.5. Prostorová krajina.....	55
LITERATURA.....	57
Kopie zadání	
SEZNAM PŘÍLOH.....	59

ÚVOD:

Práce je rozdělena na tři části. V první se věnuji historickému vývoji krajinomalby v Evropě a Čechách, jakož i mimoevropským pojetím. Čechy jsem od Evropy záměrně oddělila samostatnou kapitolou, protože se jedná o velmi široký okruh, který bych ráda dále zpracovala a hlouběji prostudovala v diplomové práci. V této zmiňuji jen nejvýznamnější a mně nejbližší osobnosti. Mimoevropské pojetí je ovlivněno hlavně výstavou Japonské vize krajin, kterou jsem zhlédla na zámku Zbraslav. Tento, od evropské tvorby velmi odlišný přístup, mě natolik nadchl, že jsem mu v práci věnovala poměrně velký prostor.

V druhé části jsem se snažila zamyslet nad vlastním výtvarným vývojem, během něhož jsem se už v minulosti mnohokrát krajinou zabývala. Je zde zaznamenán určitý výsek mé cesty k samostatnému projevu, který je ovlivněn několika umělci a snahou poučit se z jejich poznatků, jež získávali celý život.

Poslední kapitola, ve které jsem chtěla zúročit své teoretické znalosti i praktické zkušenosti a transformovat je do pedagogického vedení, je rozdělena na dvě části. V první se zabývám pokusem, během něhož jsem namalovala určitý krajinný pohled. Totéž místo jsem nechala namalovat dvěma desetiletým slečnám a jejich práce jsem následně porovnávala a zamyslela se nad podmínkami a vlivy, které společně s jejich talentem vedly k vytvoření pěti krásných obrázků. V závěrečné části jsem připravila sadu výtvarných úkolů zabývajících se krajinou pro žáky 9. třídy, v nichž rozebírám výtvarný problém, smysl výtvarné činnosti, motivaci, námět, úkol, techniku a vazbu na výtvarnou kulturu.

1. KRAJINOMALBA

1.1. Krajinomalba v historii evropské výtvarné kultury

1.1.1. Krajina jako pozadí

Je mnoho způsobů, jak se v historii pojímalo téma krajiny: od krajiny realistické, k fantastické, od imaginární, k stylizované. Mohli bychom je rozdělit na dva mezní postupy výtvarného zobrazení. První vychází z jakési „sošné“ krajiny, kdy jsou jasné objemy modelovány monochromním světlem a kde se uplatňuje styl smyslový a racionální. Druhý bychom přirovnali ke krajině hudební, libozvučné, pevné, trvanlivé, v níž objemy uvolňují místo jakési plynnosti a chvění jemných barev. Zde převládá styl citový.

Malba krajin se objevuje již v pozdní antice. Žhavá láva z Vesuvu zakonzervovala některé nástěnné malby, na kterých můžeme nalézt snahu o podání prostoru. Opravdová krajina z 2. století př. n. l. s pasoucími se kozami se dochovala na mozaice z Hadrianovy vily. Ve středověkém umění pak působila jen jako doplněk figurální náboženské kompozice. První známky osamostatnění krajinomalby jsou zřetelnější až na počátku 15. století v díle bratrů z Limburka v Přebogatých hodinkách vévody z Berry, kde jsou kalendářní výjevy zasazeny do krajinného pozadí.

Vrchol procesu autonomizace krajiny, jako samostatného malířského druhu, je patrný na rozhraní 15. a 16. století v Nizozemí a Německa. Uplatňuje se zde především analytický způsob malířského vidění krajinných motivů, který sčítá detailně malované přírodní fragmenty do celků, v nichž už lze konkrétní motivy dobře rozpoznat. Je zde patrná snaha o realistické spodobnění povrchového detailu zobrazovaných prvků, které však zůstávají navzájem izolovány. Výrazným představitelem tohoto smyslového přístupu byl Jan van Eyck (viz příloha č. 1, Klanění se beránkovi), v jehož projevu nacházíme

přísně střízlivou věcnost, schopnost zachytit povrch věcí s nebývalou přesností a důraz, který klade na detailní popis bez rozlišení předního a zadního plánu obrazu. Konkrétním příkladem je stejně detailní propracování listů stromů v zadním i předním plánu obrazu. Hlavním cílem bylo totiž zachytit přesnou podobu jednotlivých prvků obrazu, ne celku.

Velkým zlomem byl objev perspektivy v Itálii, který spolu s atmosférou a vystižením poetiky místa pomáhal sjednotit prostor s přírodním detailem. Na přelomu 16. a 17. století se v Itálii těší oblibě typ bohatě komponované krajiny, jejíž principy tkví v kontrastech světla a stínu, klidu a pohybu. Tento přístup se brzy stává východiskem pro další vývoj krajinomalby. V této době položil základy k novému slohovému proudu malířství 17. století baroknímu klasicismu Annibale Carracci, jehož obraz Útěk do Egypta (viz příloha č. 2) představuje hlavní znaky barokního klasicismu. Jedná se o novodobý model tzv. „ideální krajiny“, kde Carracci spojil reálné krajinné útvary s vymyšlenými (ideálními) a sloučil je v kompozičním schématu, které se v dalších obrazech různě obměňovalo, ale jehož základ zůstal stejný.

1.1.2. Osamostatnění krajinomalby

V následujícím barokním období se výrazně uplatňovaly dva směry krajinářství. Ve Francii v klasické podobě Poussinově, která představovala přísně rozumový přístup ke skutečnosti, kde na nás velmi uspokojujícím způsobem působila vyvážená kompozice ve spojení s naprostou přehledností znázorňovaného objektu. K jejímu velkému rozmachu dochází v Lorrainově přístupu, který výrazně ovlivnil barokní a později i klasicistní krajinomalbu, a poté v 17. století v Nizozemí. Jan van Goyen, Jakob van Ruysdael a další holandské krajináře odstranili z přírody vše, co narušovalo nově objevenou poezii reálné krajiny. Nepotřebovali vylepšovat přírodu sestavováním konkrétních prvků do malebných schémat. Objevili podstatu krásy přírody. Nejvýraznější změnou je pojetí obrazového

prostoru, ve kterém se uvolňuje tradiční schéma tří hloubkových plánů a pohledová rovina se snižuje do výše očí. Přitlumené barvy a sjednocená kompozice s důmyslně vázanými tóny dávají příležitost k prohloubení obrazového prostoru a vytvářejí tak typy otevřených a vzdušných krajin, které prostupuje specifická přírodní atmosféra. Tyto podněty, typické pro holandské realistické krajináře, inspirovaly umělce až do 19. století.

Od konce 18. století zaznamenáváme rozkvět krajinomalby anglické, který vyvrcholil v dílech W. Turnéra a J. Constabla. Ti velmi ovlivnili francouzské romantiky a impresionisty, což je obzvláště patrné v tvorbě Clauda Moneta. Constable nám představuje prozářenou, jasnou polohou romantického umění a idylickými prvky protkanou krajinu. Turner ohromuje svým novým pojetím světla a barvy v ovzduší, kdy osvobodil barvu a světlo od vazby na konkrétní předměty, které se pak rozpouštějí ve světelných atmosférických jevech. *Zachycoval dojmy, které v něm vyvolávalo spojení světla a barvy v atmosféře. Schopnost pocítit dramaticky přírodní jevy a živly jej dovedla k snovým vizím, v nichž země a moře, voda a vzduch, slunce a oblaka, či sníh, vítr a bouře přestaly být popisem reality a staly se jednotou skutečnosti a jejího prožívání.* (Bláha, Šamšula, : *Průvodce výtvarným uměním III, Praha, Práce 1996; Viz příloha č.: 3, obraz Déšť, pára a rychlost*)

V 19. století se krajinářství rozvinulo v nejrozšířenější a nejpokročilejší obor malby. Plenérovou malbu, kterou předjímalí angličtí krajináři, dále propracovávali raní realisté jako C. Corot či malíři barbizonské školy, kteří jako první dokončili malbu venku přímo v přírodě. Do plenéru si nosili skicáky a snažili se spojit konkrétní podobu krajiny s jejím citovým prožitkem. Vůdčí osobností byl Theodor Rousseau. Vliv barbizonské školy však již nebyl tak veliký, jako přelomové vnímání barev a prostoru, se kterým přišli angličtí malíři.

1.1.3. Krajinomalba na přelomu 19. a 20. století

Hnutí, které otevřelo historii novodobé malby, byl impresionismus. Prchavé světelné a barevné dojmy se staly centrem pozornosti a snah tyto okamžiky zachytit. Cesta k vytvoření postupů, díky kterým by tyto snahy šly přenést na plátno si vyžadovala trpělivé zkoumání a pozorování barev. Prosadila si čisté barvy spektra, které novým způsobem rozmístila na paletě a které na plátno nanášela výraznými, navzájem oddělenými tahy štětce, a odmítla černou barvu. Hlavním a průlomovým poznatkem po bádání v oblastech moderní fyziky, optiky a fyziologie byl fakt, že výsledný barevný dojem, který bude evokovat chvění vzduchu a stínů, může vzniknout až na sítnici divákova oka

Impresionistické malířství nezkoumalo důvod své existence, ale usilovalo o dokonalé zprostředkování osobitého, krásného zdám, které vzniklo v proměnlivém světě plném barevných odlesků. Malíři vlastně zakleli jediný, neopakovatelný okamžik do plátna navěky. Tento proces bychom mohli pokládat za vrchol a završení iluzionistického umění, které se zrodilo objevem perspektivy ve florentské renesanci a nadále určovalo evropské způsoby vidění.

Impresionismus se díky snaze o popírání tradičních forem zároveň stal zárodkem moderny a jako hnutí spojené s určitým způsobem života se projevil nejen v malířství, ale ovlivnil i hudbu (Claude Debussy), krásnou literaturu (Marcel Proust) a filozofii (Friedrich Nietzsche). Navzdory krátké době, kdy seskupení impresionistů působilo a neochotě společnosti přijmout tento nový způsob malby, se jeho představitelům podařilo dokázat osvobodit funkci barvy od pouhého popisu a označování věcí, jakož i uvolnit malířský rukopis, který byl do této doby pečlivě skrýván a splýval s povrchem tvarů. Jednou z hlavních zásluh, kvůli které se impresionisté dodnes těší značné oblibě, byla schopnost vyjádřit nejen přírodní a společenské dojmy, ale i jejich vnitřní prožívání.

Zřejmě nejvýznamnější osobností tohoto hnutí byl Claud Monet, podle jehož obrazu Dojem, východ slunce (francouzsky Impression, soleil levant) (viz příloha č. 4) dostalo název celé seskupení. V tomto díle se dokázal zbavit veškerých pevných obrysů staveb a břehu a dal vyniknout hlavně rudému slunci, mezi jehož mihotavými pastelovými odrazy se na vodní hladině vynořují matné stíny loděk. Monet se od konce šedesátých let 19. století snažil ve svých krajinomalbách podat zrakový dojem, jenž nám poskytuje určitý výsek krajiny v určité chvíli, na kterou má vliv počasí, roční období, či hodina.

Tuto kombinaci zpracovával pomocí světlých barevných tónů, jejichž škála byla odvozena od slunečního spektra. Ty potom nanášel na plátno v oddělených skvrnách. Jeho práce pak měla být dotvořena na sítnici divákova oka, v němž se tyto plochy spojují a vzniká výsledný světelný dojem, odpovídající impresi z plenéru. V tomto směru na něj mělo největší vliv právě poznání anglické krajinomalby. V posledních letech svého života zvyšoval barevnost a svítivost svých obrazů, zvětšoval barevné skvrny a uvolňoval celkovou kompozici. V podstatě již nevidoucí stařec nám tak zanechal odkaz v podobě velkolepých symfonií krásných barev, protože pro něj bylo hlavním mottem celé tvorby jak maluje a ne co.

Za vůdcovskou osobnost impresionistů bývá označován Édouard Manet, byť s impresionisty nikdy nevystavoval a osobně impresionistický názor nikdy nepřijal. Nevzdal se totiž černé a šedivé barvy a valérových tónů. Tento umělec nejvíce proslul skandály, které jeho obrazy vyvolaly. Pobouřená společnost nebyla schopna přijmout nová pojetí malířského podání, byť ta vycházela z klasických námětů světového malířství a renesančních vzorů.

Např. jeho Snídaně v trávě pobuřovala svou neuhlazenou realitou. Impresionisté však jeho úhel pohledu s nadšením převzali a často ho osobně vyhledávali. Manet ve své

tvorbě navázal na realismus Courbetův. Oproti němu ale pod vlivem holandské malby volil při tvorbě plošné, barevné skvrny, jež kladeny vedle sebe vytvářely modelaci a hloubku obrazového prostoru. Tak se mu povedlo spojit barokní odkaz a moderní malířství.

Monetovým spolužákem a zejména spoluzakladatelem impresionismu byl Auguste Renoir, jehož dílo ovlivnili rovněž Courbet a Corot. Pod vlivem Moneta postupně prosvětloval svoji paletu a rozkládal tón na skvrny čistých barev. Pozoroval změny barev při různém světle. Krajiny maloval často při plném slunečním světle a liboval si v kontrastech teplých světél a studeně modrých stínů. Také on se nikdy nevzdal černé barvy.

Za nejhorlivějšího impresionistu bychom mohli označit malíře Camilla Pissarra. Jako jediný se zúčastnil všech výstav skupiny a velmi aktivně se podílel na jejich organizaci. Byl nejstarším členem celého seskupení a díky svému širokému vzdělání a vstřícné povaze se stal i jakýmsi učitelem nového malířského stylu. *Jeho pastózní způsob malby od něho přejal Cézanne, jenž se o něm vyjádřil: „Pissaro se ze všech malířů přiblížil přírodě nejbliže.“* (Mráz, B.: *Dějiny výtvarné kultury III, Praha, Idea servis 2003, s. 21*)

Částečně protikladnou osobností této skupiny, i když s ní zpočátku vystavoval, byl malíř Paul Cézanne. Právě od výše zmíněného Pissarra převzal impresionistickou světlou malbu barevnými skvrnami a začal malovat v pleném. Cézanne se několikrát neúspěšně snažil vystavovat v Salónu. Po přímém střetu s nepochopením z řad odborné kritiky a veřejnosti na prvních třech impresionistických výstavách se izoloval v Provence a zde se svobodněji oddal malbě. Po roce 1880 tak započal nové období své tvorby. Tím také překonal hranice impresionismu a vytvořil osobitý postimpresionistický sloh.

Uvolnil v sobě koloristický talent a pozorovatelský smysl. Hledal prostor, hmotu, hloubku přírody i umění a barvu v obrazech. Chtěl zachytit vnitřní podstatu, kterou

vyjadřoval pomocí pevné stavby několika zjednodušených tvarů a bohatými kombinacemi barev. Svá díla konstruoval ze širokých barevných šraf, kladených vedle sebe plastickým, až sochařským způsobem (viz příloha č. 5, Hora Sainte-Victoire). Upustil tak od čistě citového přístupu, jeho směr je spíše smyslově-racionální.

Další osobností, která se v postimpresionismu vydala smyslovým přístupem k malbě, byl Georges Seurat. Nadšen myšlenkou Charlese Blanca, který prohlásil, že barvy podléhají pevným zákonům a lze se jim učit stejně jako hudbě, pracoval se základními tóny barev, jež nanášel v malých skvrnkách, které se pak opticky spojují na sítnici. Přitom je vybíral tak, aby proporcionálně odpovídaly obrazu. V létě se krajinomalbě věnoval u moře nebo v okolí Paříže. Zimu trávil v ateliéru nad velkými kompozicemi, v nichž propracovával své umělecké záměry, které měly docílit formálně svébytného a na zrakovém dojmu nezávislého obrazu, opírajícího se o klasickou kompozici a harmonii dojmů.

Klid vyjadřoval rovnováhou světlých a tmavých tónů, vyvážením teplých a studených barev a převahou horizontálních linií, veselost dominujícími zářivými teplými barvami a liniemi stoupajícími nad horizont, smutek tmavými chladnými barvami a klesajícími liniemi. Přestože zemřel v jednadvaceti letech, vytvořil Seurat dílo základního významu pro moderní malířství. Technikou divizionismu dosáhl cíle tohoto směru, tj. co nejintenzivnější barevné zářivosti, a zachytil tak skvělý jas barevného světla přírody, ale svým úsilím o nové vyjádření obrazového řádu přesáhl doktrínu novoimpresionismu. Zařadil se tak mezi postimpresionistické malíře, kteří v osmdesátých letech 19. století hledali v opozici proti impresionismu novou syntézu. Jeho geniální umělecké nadání mu nikdy nedovolilo, aby se stal otrokem své malířské metody, která sváděla k mechanickému provádění. Úsilí, vynaložené k vytvoření obrazu, založeného na klasické kompozici

a harmonii dojmů pojaté neklasickým přístupem se mu vyplatilo. Byl přijat fauvismem a částečně kubismem a secesními malíři. (Mráz, B.: Dějiny výtvarné kultury III, Praha, Idea servis 2003, s. 26-27)

Silné citově-expresivní podání krajiny najdeme u dalšího z postimpresionistů - Vincenta van Gogha. Byl ovlivněn impresionismem a Seuratem, ale vytvořil svůj vlastní styl, který byl založen na rozvoji emocionálního významu barev jako osobitého výtvarného prostředku. Impresionistické barevné skvrny nahradil nánosem barevných past. V krajinách vytvářel rytmické kompoziční celky maximální intenzity a expresivity výrazu (viz příloha č. 6, Obilné pole s havrany). Stal se tak předchůdcem fauvismu a expresionismu.

Důraz na čistý symbolismus výrazových prostředků kladl Paul Gauguin, který se také stal vůdčí osobností postimpresionistického symbolismu. Uvědomoval si nutnost základních výtvarných prostředků, kresby a koloritu a začal hlásat autonomnost obrazu, prosazoval abstrahování. Barevnou skvrnu nahradil obrysovou linií a rytmizovanými plochami barev redukovaných na několik tónů. (Viz příloha č. 7, Krajina na Tahiti.)

Zjeho pojetí pak vycházelo další poměrně významné hnutí, fauvismus, které však nemělo dlouhé trvání. Prosazovalo čistou, s předmětem nesvázanou a od kopírování přírody osvobozenou barvu. Vůdčí osobností byl Henri Matisse, který velmi zapůsobil např. obrazem Přepych, klid a rozkoš (viz příloha č. 8). Přírodu se nesnažil kopírovat, ale interpretoval ji a podřizoval duchu obrazu. Vztahy mezi barevnými tóny se vzájemně podporovaly, a tím docílil toho, že z obrazů zazníval živý barevný akord, tak jako v hudbě. Výběr barev nepodkládal žádnou vědeckou teorií, ale vlastní citlivostí, zkušeností a pozorováním. Prosazoval názor, že obraz musí *„sám v sobě nalézt veškerý význam a sugerovat jej diváku ještě dříve, než si uvědomí jeho námět.“*

Hnutí zformovali umělci jakými byli A. Marquet, Manguin, Derain, Vlaminck, Dufy, Braque a Frisez. Prosazovali používání čistých barevných tónů, které aplikovali s temperamentem a nadsázkou, a jež nanášeli ve větších plochách. Barvě se musela podřídít modelace, osvětlení, prostor a linie. Jejich bezprostřední inspirací byla příroda, cílem pak syntéza, využívající postimpresionistické metody, zkratka, konstrukce obrazu bez modelace a stínování, harmonie mezi emocionálním výrazem a kompozicí. Krajina pak někdy vyznívala dekorativněji, výrazová síla vycházela z barevné plochy. (Viz příloha č. 9, Maurice Vlaminck, Krajina s červenými stromy.)

Za výrazného představitele dekorativního stylu lze označit Gustava Klimta, hlavního reprezentanta vídeňské secese.

Počátkem roku 1880 vzniklo ve Francii hnutí l'art nouveau, které tvořila skupina Nabis. Paul Sérusier tehdy čistými barvami namaloval na víčko od doutníkové krabičky krajinu, kterou později nazval Talisman (viz příloha č. 10). Toto jeho dílko se později stalo základem pro širší okruh umělců, jakými byli Pierre Bonnard, Edouard Vuillard a další, které významně ovlivňovala zejména tvorba Gauguina a japonské dřevoryty. Na rozdíl od impresionismu zdůrazňovali jednotnou barevnou plochu a souvislé černé kontury.

Umělci Německa a severských zemí oproti francouzským, spatřovali větší váhu v expresivitě a citově pojaté stránce obsahu. Tvůrců, kteří ovlivnili expresionistické malíře v těchto částech Evropy, je mnoho: Cézanne, Gauguin, van Gogh, japonské rytiny, umění primitivů, současně s tím také secese, Klimt či Toulouse Lautrec a další. Gauguin je zaujal svým anarchistickým únikem, protože se ztotožňovali s jeho znechucením moderním světem a zároveň je oslovoval novým pojetím expresivní harmonie linií a barev. Vincent van Gogh zase logicky upoutal svým strastiplným životem, zaujetím pro všední

náměty, šílenstvím a subjektivismem, osobitým rukopisem, prací s barvami a obrysovými liniemi.

Obrovský vliv je připisován i malíři Edvaru Munchovi, který používal barvy v sugestivně-symbolické lineární podobě. Tito umělci ovlivnili především mladé malíře, jakými byli L. Kirschner, E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff, E. Nolde atd., kteří založili první expresionistické seskupení v Německu pod názvem Die Briicke a kteří používali, podobně jako fauvisté, čistých barev, ale v těžších, emocionálnějších a pocitově svíravějších podobách.

V roce 1911 se seskupení začalo rozpadat, ale na scéně se už v té době objevilo nové umělecké sdružení, které neslo název podle obrazu Kandinského „Modrý jezdec“ (viz příloha č. 11). Tato skupina vydala pod stejným názvem i almanach a uspořádala několik výstav, kterých se kromě členů (V. Kandinskij, A. Javlenskij, F. Marc, A. Kubin, A. Macke, G. Můnterová), zúčastnili také Picasso, Derain, Delaunay, Rousseau, Malevič a další. Expresionismus v jejich tvorbě již neměl tak jasnou podobu, zato však byla obohacena kubismem a orfismem.

Vývoj šel k vyššímu stupni abstrakce ve formě i v barvě. Svou odvahou překonat expresionismus k úplné abstrakci dospěl jen ruský výtvarník a teoretik umění Vasilij Kandinskij, jenž však získal německé občanství, ale který v roce 1933 musel nakonec utéci před nacisty do Francie. V pojetí barev ve vztahu k přírodě zastával názor, který umožňoval libovolné nakládání, ale jejich volbu podložil psychologickou motivací, jež vždy sdružovala barvu s určitým pocitem. Ve svém fauvistickém období rozložil kresebný řád tak, že formu přestal definovat obrysem, ale jednou plochou vymezoval druhou. Ve snaze vyrovnat se s abstrakcí tehdy v roce 1912 napsal: *„S jakou záluďnou snadností, a dokonce bez vědomí malířů, se příroda dere do uměleckých děl! Je snadnější přírodu*

zobrazovat, než proti ní bojovat." Sám rozlišoval trojí přístup: 1. *impresi*, jakožto odraz přímého působení vnější přírody, 2. *improvizaci*, která je vytvořena nevědomě zvnitřku, a za 3. *kompozici*, kdy obraz pomalu a vědomě krystalizuje. Ve svém „dramatickém“ období vytvořil patrně svá nejlepší díla, vyznačující se vystupňovanou lyričností všech možných barev, beztvarych tvarů konfrontovaných se skvrnami, které je utápějí ve zdánlivém chaosu, v jakémsi víření. (Pijoan: *Dějiny umění IX*, Praha, Odeon 199, s. 275)

V malířově dalším období zaznamenáme určitý řád, který do obrazů vnesl pomocí geometrických prvků. Tvary koloroval a zbavoval obrysů, více uplatňoval linii.

Do kategorie umělců spojených s oběma skupinami s expresionistickým pojetím tvorby patří i jména jako E. Schiele, O. Kokoschka, M. Beckmann a mnoho jiných.

Další vývoj malířství se pojí s kubismem a se jmény velikánů Pabla Picassa a Georgese Braquea, kteří ovlivnili umění 20. století ještě mnohem radikálněji, než futurismus. Tento směr byl ale tak významný a revoluční, že by si vyžadoval samostatnou analýzu. Krajina je v něm obsažena spíše jako otisk vývoje jednotlivých umělců, o nichž jsem se zmínila, a proto jej budu charakterizovat případně až při jiné příležitosti. Nyní se soustředím na další etapy tohoto druhu malířství.

Na kubismus zčásti navázal futurismus, který částečně využíval i prostředky neoimpresionismu. Rozložil obrazovou kompozici na množství do sebe se spojujících pozic. Nejvíce se rozšířil v Rusku (viz příloha č. 12, Malevič, Krajina) a v Itálii, kde se tematicky orientoval spíše na přírodu a venkovský život.

Do utváření moderního umění zasáhlo i několik malířů, kteří stáli vně skupin a vývojových tendencí. Příkladem je Henri Rousseau, který spojil naivní projev se svobodnou imaginací a částečně svou detailní prací předčil i některé znaky surrealismu.

Z mytologických, náboženských a literárních předloh čerpal francouzský malíř Odilon Redon.

V roce 1924 v Paříži vzniklo umělecké hnutí surrealismus. Na jeho deklarativním počátku bylo uvedení surrealistického manifestu básníka Andrého Bretona. Kořeny surrealismu však sahají až k metafyzické malbě, dadaismu a prokletým básníkům, či k fantaskním malířům minulosti Boshovi a Arcimboldovi. Hnutí odmítalo rozumovou kontrolu tvůrčího procesu, spoléhalo na psychický automatismus. Snahu vlít emocionalitu do revoluční přeměny světa ale oslabovala utopie koncepcí. V dílech Magritta, Tanguyho, Ernesta, Chirica, Bretona, Dalího, Massona, Toyen a dalších se krajina objevovala ve snové, fantaskní představě.

1.1.4. Přístup ke krajině v umění v druhé polovině 20. století

Výrazově existencionální tendence a racionální proud můžeme nalézt v pojetí krajiny v druhé polovině 20. století v tzv. zemním umění, známém pod pojmem Land Art. To uniká z pláten do volné přírody a často je spojováno s uměním akce. Pracuje se základními stereometrickými tvary a prostorem jako minimalismem, avšak v odlišném měřítku. Příroda se od dob první poloviny 19. století zásluhou ziskuchtivosti lidí a nesmírného zrychlení tempa technického pokroku zásadně změnila.

Obdiv ke kráse přírody vystřídal její nemilosrdné rabování. Řád přírody začaly (spíš než její vlastní malebné a opěvované uspořádání) určovat kaskády mimoúrovňových křižovatek, povrchové těžební doly, fabrické objekty a rozšiřující se osídlení. S původním pojetím malby a snahy dostat se tak k její podstatě a emocionalitě, by musela krajinomalba logicky pomalu vymírat. Existencionální nejistotu nahradila malba abstraktní, v níž se konkrétní podoba krajiny transformovala do energie kosmických sil, či skrytého řádu

přírody. Později se toto téma znovu objevilo v obrazech surrealistů, ale zde mělo roli spíše jakési imaginativní snové krajiny.

Díky ekologickému hnutí se v šedesátých letech vzedmula vlna návratu k přírodě. Malířský rukopis zde ale nahradila forma instalací, happeningů a performancí za pomoci krumpáčů a buldozerů. Zobrazení přírody bylo provedeno přímým zásahem do ní samotné. Nejdříve byly prováděny zásahy jen na povrchu, příroda sloužila umělcům jako přirozený exteriér, aniž byly prováděny zásahy do jejích geologických vrstev. Později hlavní realizace zemního umění podstatně měnily tvářnost krajiny, pracovalo se s jejími viditelnými i skrytými procesy. Na konci šedesátých let se stala nosnou práce se zemí jako takovou.

Neznámějším dílem té doby je Spirálové molo Roberta Smithsona na velkém solném jezeře v Utahu. Nejenže vykročil mimo uzavřený prostor galerie, ale představoval komplexnější přístup k realizaci, než bylo hledisko tvarové. Její podobu ovlivňovaly nejrůznější okolnosti. Zabýval se ale i intelektuálně složitějšími názorovými přístupy, propojujícími aktuální vědecké výzkumy a pravěké kultury. Svojí monumentalitou evokoval dojem, že tu jeho výtvořby byly zanechány nějakou starobyklou kulturou. Nesporně to umocňoval i autorův výběr tvaru spirály, která má sama o sobě něco magického.

Ve spojení s přítomnou vodou a povědomím o její síle a proudech působí toto statické dílo jakýmsi zákonitým a neustálým pohybem. Další silou, která tu po bližším seznámením se se samotným procesem tvorby díla, vyplývá na povrch, je určitě spojení přírody s člověkem a odkazem na hlavní roli vůle a trpělivosti. Samotný reliéf povrchu vytvořila trpělivá a namáhavá chůze samotného umělce. I když se takové dílo na první pohled těžko srovnává s výtvarným projevem a snahou hlavního směru, který přiměl Člověka do krajiny proniknout a vnutil mu potřebu jí porozumět, tedy s impresionismem,

hlavním pojítkem, které přitom vnímáme, je právě vyvolání hlubokého dojmu, jenž obě díla nenásilnou, ale údernou formou vzbuzují.

Různé přístupy k zemi z přelomu šedesátých a sedmdesátých let najdeme u Christa, Denise Oppenheima a Mikea Heizera, lze vnímat z hlediska sociálního pole, jež zasahují: od výrazně kolektivních projektů, na jejichž uskutečnění se podílely stovky pomocníků, přes individuální realizace, jež vytváří nejčastěji umělec sám, ke gigantickým zásahům do země provedeným za pomoci těžké techniky, jež po dokončení působily výrazem opuštěnosti a nezávislosti na člověku. Země byla pasivním podkladem, pouhým nositelem vnášených prvků, zdrojem pravidelně se proměňujících přírodních cyklů (tání sněhu, růstu obilí...) i svého nejvlastnějšího materiálu kamenů a půdy. (Pijoan, J.: Dějiny umění XII, Praha, Odeon 1999, s. 43)

Koncem osmdesátých let natáhl Christo obrovskou, tisíc tun těžkou oponu v údolí v Coloradu. Razantně tak zasáhl do její podoby, ale zároveň místo obestřel tajemstvím. Díky pomíjivosti užitého materiálu je toto dílo dokonalým zrcadlem proměn v přírodě samotné. Bude podporovat pohled na ustavičné změny a místo tak získává jakési časové a prostorové měřítko. Vzduch bude, stejně jako voda v případě Smithsonovy spirály hrát svoji nezastupitelnou roli a vytvářet neopakovatelné série dojmů, ještě více umocněné kombinací barevnosti látky a momentálních světelných podmínek a každou vteřinou tak budou vznikat různé obrazy.

Jiným způsobem k zemi přistupoval Mike Heizer. Zacházel s ní sochařsky - hloubil do ní negativní objemy a umělé díry, zpevněné bedněním. Jeho gigantický řez Double negative s prudkými zářezy a strmými spády měl především vztah k prázdnu. Toto prázdno nemělo vyjadřovat jen vztah k člověku, ale i k přírodě. Ta si bude muset sama časem umělý útvar opracovat.

1.2. Čeští krajináři

Historii českého krajinářství jsem se rozhodla uvést v samostatné kapitole. Nečiním tak proto, že bych ho chtěla od Evropy nějak izolovat. Naopak, svým rozsahem je bezesporu nedílnou součástí evropského krajinářského vývoje. Tento tematický celek je však obecně natolik obsáhlý, že jej kvůli zachování rozsahu práce nemohu rozvést do mnohem větší hloubky a šířky, jelikož se neustále potýkám s tendencí dané meze překročit. Čeští krajináři by si právem zasloužili být samostatným předmětem bádání. Pokusím se tedy v tomto místě jen stručně nastínit některé hlavní osobnosti s tím, že s pokračováním a hlubším rozšířením tématiky bych se poté ráda detailně zabývala ve své diplomové práci, pokud budu mít k tomu příležitost.

V českém malířství s příchodem renesance, na rozdíl od západní Evropy, nedochází k postupnému osamostatňování krajiny, i když se objevuje ve značně vyspělé podobě na nástěnných malbách Mistra litoměřického oltáře - Legendy sv. Václava. Teprve za vlády Rudolfa II. význačně obohatila dvorské umění především díla Roelanta Saveryho a Pietra Stevense. Ti knám vnesli novodobé realistické pojetí, ovlivněné vývojem nizozemské krajinomalby, které se však nesetkalo s velkou odezvou.

Mimořádnou osobností barokního umění byl Václav Hollar, průkopník moderního vidění krajiny, který se ve svých vedutách zabýval podobnými náměty jako holandští krajináři. Z jeho prací si vzal příklad také grafik Cyril Bouda. Ideální krajiny se v době vrcholného baroka dotkl snad jen Václav Vavřinec Reiner. Barokní a rokokové pojetí převedl do 19. století František Xaver Procházka, který ale již šel k zobrazování skrze nálady a city.

Roku 1806 byla na nově vzniklé Akademii výtvarných umění v Praze založena krajinářská škola, kterou vedl vyznavač ideální klasicistní krajiny Karel Postl. Jeho

nástupcem byl pak jeho žák Antonín Mánes. Ten prosazoval soudobé pokrokové krajinářství, vodil své žáky do přírody, ale dlouho na akademii nevydržel. Ze školy musel odejít, protože krajinářská škola byla zrušena. Obnovena byla až po roce 1887 vedením Julia Mařáka. Ten nejenže pozvedl krajinářskou školu na výbornou úroveň a vychoval generaci význačných malířů tohoto žánru, mezi které se řadil i Antonín Slavíček, ale s noblesou zvládl vytvořit rovněž výzdobu Národního divadla.

V první trojici malířů, které se podařilo zásadním způsobem vystihnout charakteristický půvab české krajiny, byli Josef Navrátil, Josef Mánes a Adolf Kosárek. Navrátil hodně usiloval o realistický výklad hmoty, často volil tematiku velehor a krajin s vodopády. Josef Mánes byl rovněž příkladem pro leckteré své následovníky - krajináře. Věnoval se labskému a řípskému kraji. Jeho skici a kresby mají mimořádný význam také pro svou etnografickou hodnotu. V mnoha malbách vyjevil cit pro lyričnost a procítěnost.

Adolf Kosárek maloval široké, monumentální a otevřené krajiny prozářené přirozeným světlem. Dospěl nejdále v syntetickém zobrazení krajiny. Scenérie středních Čech ladil do různých poloh. Od poetické, přes krajinu s historickým pelem, až po samotářské a někdy i pusté scenérie. Později tuto trojici doplnil Antonín Chittussi, jenž do Čech přinesl poznatky o barbizonské škole.

Do dvacátého století přišel s citem pro impresionismus, expresi a obsah Antonín Slavíček. Základní inspirací mu byly kromě francouzských impresionistů i Mařákovy a Chittussiho krajiny. Mě velmi zaujaly obrazy z počátků jeho tvorby, kdy mistrně znázorňoval mihotavé světlo v korunách stromů.

Osobností, která mi v historii českého malířství zvláště imponuje, je Jan Preisler.

Kubismus s krajinou spojili Bohumil Kubišta, Vincenc Beneš a Václav Špála, který tento směr aplikuje na plátna s postupně se prohlubujícím smyslovým vztahem. Svým

dílem inspiroval celou řadu dalších malířů, jako např. Václava Rabase, Vlastimila Radu, Vojtěcha Sedláčka, Karla Boháčka, Martina Salcmána aj. Ve dvacátých a třicátých letech se prosadil koloristický proud, reprezentovaný Vincencem Benešem, Václavem Spálou, a Rudolfem Kremličkou. K nim se přidali studenti Otakara Nejedlyho z krajinářského ateliéru akademie - Josef Hubáček, Jan Slaviček, Bohumír Dvorský, Bořivoj Žufan a Alois Fišárek.

Imaginativní krajinu zastupuje Josef Šíma.

K městské krajině začali inklinovat členové Skupiny 42 Kamil Lhoták, Jan Smetana a František Gross. Naopak krajinu, jako prostor pro dramatické zápasy využili Jaroslav Brožek, František Jiroudek a Arnošt Paderlík.

Kdybych měla vybrat umělce posledních let, jejichž tvorba se dotkla krajiny, byli by to: František Hodonský, Petr Písařík, Roman Trabura, Martin Mainer, Jan Pištěk, Martin Kuryš, Otto Plach, Antonín Střížek a Tomáš Císařovský.

Z těchto výtvarníků je mi osobně nejbližší František Hodonský. Obdivuji ho kvůli jeho neokázalosti a skromnosti, které nemění nic na tom, že do svých krajin umí vložit veškerou svou osobnost. Velmi citlivě a vnímavě reagoval na děje odehrávající se v krajině. Od pokorného zachycování reality se postupně propracovával na vlnách vlastních emocí k tvarovému zjednodušování a expresivitě. Postupně zanechává v obrazech čistě jen ideu a poselství věcí. Stejně jak se měnil výraz obrazů, měnila se i jeho technika. Olej pomalu nahrazoval pastel. Hodonský se nejčastěji věnoval krajině pálavské oblasti, Dolních Věstonic, Pohanska a Mikulova.

1.3. Mimoevropské vnímání krajiny

Po stručném seznámení s hlavními etapami v evropské historii krajinomalby jsem se snažila ve své práci nahlédnout i do jiných principiálních přístupů zpracování tohoto tématu. Oproti evropským tendencím, inklinujícím spíše k odlišným tematickým celkům, které krajinu používaly v lepším případě spíše jako jakýsi upozaděný doplněk obrazu, umění Indie, Dálného východu, zejména pak Číny a Japonska, nám zanechává zřetelné důkazy o tom, že tyto kultury měly již v prvním tisíciletí našeho letopočtu mnohem těsnější vztah k přírodě než umělci starého kontinentu. V Indii můžeme už ve třetím století nalézt odkaz ve formulacích o zásadách malířství.

V Číně zase malíři vysedávali hodiny v přírodě a pozorovali její vnitřní život, který pak byli schopni zachytit v mistrné zkratce pomocí několika tahů štětcem. Tato populace čerpala z přírody poučení o smyslu lidského života a její tvůrci se sami považovali za nedílnou součást přírody. Díky těmto ušlechtilým myšlenkám dosáhlo čínské malířství pokroky v zobrazování krajiny již v 7. století a pak za dynastie Sung v 10. a 11. století zaznamenalo skutečně obrovský rozkvět.

V tu dobu ještě bez znalosti perspektivy vznikl spis Esej o krajinářství, pravděpodobně napsaný Ťing Cha. Uvádí nás v úžas dochovanou estetickou zásadou, jež říká, že: *„je třeba jít za vnější podobnost a hledat v každé věci vedle náhodných prvků to, co je trvalé.“* Při čtení těchto slov, jako bychom se rázem posunuli o celá staletí blíže k dnešní době a listovali v pokrokových impresionistických publikacích.

Největší část této kapitoly však budu věnovat japonské krajinomalbě, která mě díky přímému a časově nejčerstvějšímu kontaktu sdíly této kultury v prostorách zbraslavského zámku velmi okouzila a zaujala. Již na první pohled se jedná o diametrálně

odlišné zpracování tématu, které vychází z odlišností a zvyklostí samotné kultury, historického vývoje a jiných, k práci používaných a v této oblasti dostupných materiálů.

V následujícím nástinu se pokusím v podstatných obrysech přiblížit zásadní principy vývoje japonské krajinomalby a přispět k lepšímu pochopení hlavních rozdílů mezi japonským a evropským pojetím. Asi největší dojem po studiu japonských děl ve mně zanechal klid a mír v obrazech ve spojení s jednoduchostí a citlivostí provedení, a to i přesto, že přitom nic z toho nijak neubírá na ohromnosti a velkoleposti scénérie, jež nás přímo vtahuje do dramatičnosti a hloubky místa. Japonští umělci si často dovolí jakoby „vypustit“ zpracování části plochy na plátně či jiném podkladu. Avšak takto to může vnímat právě jen Evropan, zvyklý dívat se na konečné dílo jako na komplexně pokrytou plochu. Toto „vypouštění“ ploch právě dodává celému dílu potřebnou hloubku a velkolepost a poskytuje divákovi příležitost k rozvíjení své fantazijní představy o samotném dění v zobrazeném místě. Je to vlastně potvrzení toho, že je možné perspektivu vnímat i jiným, než „evropským“ stylem. Mezi popředím a pozadím je jakýsi mlžný opar (vynechané místo papíru), jenž krajinu prostorově člení.

1.3.1. Hlavní principy v japonské krajině

Japonská krajinomalba je specifickým fenoménem dálněvýchodní estetiky. Organicky vychází z jejich symbolů, motivů a ikonografických prvků. Způsob zobrazování přírodního prostředí je ve srovnání s evropskou malbou zcela rozdílný. Hlavními znaky japonské krajinomalby jsou specifická stylizace obrazových forem a charakteristické výtvarné prostředky. Jsou determinovány filozoficko-estetickými principy, které prostupují celou japonskou kulturou. Jejich základem je způsob zachycení skutečnosti, jenž je naprosto odlišný od evropského vnímání reality. Zhruba do 19. století byla po staletí intenzívně ovlivňována estetickými vzory z Číny. Po té se v ní začal projevovat rovněž

západní trend mimetického realismu. (Hánová, M.: Katalog k výstavě Japonské vize krajin, NG v Praze, 200, s.8) Zobrazení pravdivé podstaty v krajinomalbě, ovlivněné čínskou teorií, předpokládá zachycení nejenom vnější vizuální podoby, ale také vnitřní charakteristiky obrazového objektu či děje.

Za oficiální model principů pro japonskou malbu byly až do poloviny 19. století v rámci celospolečenské normativní filozofie neokonfucianismu považovány nejvýznamnější literární texty s umělecko-teoretickými kritérii malby a estetiky, které vznikly během období Šesti dynastií a dynastie Sung (10.-13. století). Dodnes se v japonském krajinářství projevuje tendence k prolínání starých malířských konvencí, vycházejících z cílevědomě rozvíjeného tradicionalismu, s novými styly současnosti.

1.3.2. Vnímání zobrazované reality v japonské malbě

Významová zkratka a symbolické vyjádření v japonské krajinomalbě se pod vlivem čínských vzorů z 11. a 12. století začaly projevovat v období vrcholného středověku. V krajinné ikonografii se prosazoval především *taoistický princip „věčného děje“, přičemž však malíři neopomíjeli rozvíjet ani nekonvenční styly, které reflektovaly osobní prožitek a lyriku přírody. (Hánová, M.: Tamtéž, s. 17)*

Krajinomalba se snažila odpoutat mysl od nedokonalého lidského společenství a navodit symbiózu člověka s přírodou. Měla vyjadřovat racionální řád vypozerovaný v přírodě a zobrazený pomocí *kodifikovaných přírodních forem*. Japonská malba se vyznačovala dokonalým zvládnutím štětcových technik a dovedným ztvárněním přírodních forem. *I když byly krajiny pomyslné, formálně byly výsledkem jak malířského řemesla, tak dlouhodobého pozorování přírodních fragmentů a jejich proměn. (Hánová, M.: Tamtéž, s. 17)*

Krajinářský realismus Dálného východu v období vrcholného středověku spočíval v tom, že malíři svoji představu krajiny tvořili na základě předem osvojených malířských technik, přírodního tvarosloví a kompozičních pravidel. Obraz měl u diváka navodit vlastní dojem a představu zážitku z „putování“ spodobněnou krajinou. Malíř k tomu dospěl během bedlivého pozorování přírodních forem a jevů v samotné scenerii.

Obrazy se skutečnou japonskou scenerií se začaly vyskytovat asi od 13. století na mandalách svatyň, které podtrhovaly buddhistický a šintoistický kontext posvátného poutního místa. (Hánová, M.: Tamtéž, s. 19) Japonská krajinomalba tohoto období hledala v jádru přírodních tvarů určitý obrazový symbol a sentimentální krásu, které spoluvytvářely lyriku obrazu, často doprovázenou básnickým slovem.

Spojení ducha přírody a náboženství naplňovalo symbolický rozměr krajiny na posvátných obrazech buddhistických ikonách. Uctívání přírodních sil a jejich svatyní bylo příslibem míru a blahobytu v pozemském životě a znovuzrození v ráji. *Pohled z ptačí perspektivy, převzatý z čínské krajinomalby, skládá na sebe jednotlivé krajinné útvary od dolní části obrazu směrem nahoru. Naznačuje tím úzký vztah k přírodnímu náboženství šintó a úctu k nadpřirozeným silám kami, ovládajícím pozemský život.* (Hánová, M.: Tamtéž, s. 27) Kompozice z nadhledu se používala rovněž při tvorbě buddhistických mandal. Příznačný pro ni byl vertikální pohyb, jenž symbolizoval duchovní pouť na vrchol hory a zpět, na rozdíl od statického horizontálního pohledu, který je vlastní západní krajinomalbě. Zobrazení krajiny v sobě vždy představovalo propojení reliéfu poutního místa s náboženským vyznáním úcty k přírodě.

V japonském krajinomalířství patří mimořádné místo literární malbě, která se vyvíjela pod silným vlivem nejen čínské tušové malby, ale i čínské literatury a estetiky. Literátský ideál vnitřní svobody, básnického ducha i života v ústraní procházel v Japonsku

napříč společenskými vrstvami. Pro tento druh tvorby se tam ujal název bundžinga, navazující na tradiční ideál skromnosti a chudoby. Markéta Hánová tento žánr popisuje slovy: „*Literátské obrazy v sobě přímo i nepřímo reflektovaly literární text, který byl kaligraficky napsán nad namalovaný výjev nebo na něj odkazovala obrazová citace. Kaligrafická báseň nebo anotace byly často připisovány samotným autorem v horní části obrazu a vytvářely společně s tušovou malbou jednotný celek neboli báseň v obraze či obraz v básni.*” (Hánová, M.: *Tamtéž*, s. 33)

Literátský obraz byl tedy výsledkem tří uměleckých dovedností: poezie, kaligrafie a malby. Jeho hlavní smysl spočíval v evokaci duchovní očisty pomocí meditace v přírodě. Literátský malíř byl ideálem mravních hodnot, které zušlechťoval všestrannou uměleckou činností: hrou na loutnu, poezií, kaligrafií a malbou.

Vertikální členění krajinomalby (vysoké skály a hluboké propasti) symbolizovalo nicotnost a pomíjivost lidské existence v nekonečném koloběhu života. Tuto základní ideu obvykle umocňovala i drobná lidská postava, stoupající strmou horskou stezkou.

Zmíněné ikonografické prvky literátské krajinomalby lze na první pohled vypožorovat z nejstaršího tušového obrazu literátského stylu Pozorování vodopádu malíře Jamazaki Unzanu, (umělecký pseudonym Bunken), jenž je součástí fondu Národní galerie v Praze (viz příloha č. 13). Pevné přírodní struktury kontrastují s „prázdností“ vzdušného a vodního prostoru. Téma je odvozeno od básně Balada o hoře Lu tchangského básníka Li Paje a bylo rozvedeno do řady malířských interpretací.

Jedním z nejvlivnějších krajinářů tohoto období, který přetlumočil čínské vzory do Japonska, byl zenový mnich Seššú Tójó (1420-1506). Jeho zásluhou pronikly do ikonografie japonské krajinomalby prvky vypožorované ze skutečné čínské krajiny, které interpretoval ve svých obrazech.

V novověké japonské krajinomalbě se v druhé polovině 18. století začal prosazovat nový fenomén. V obrazech literátských malířů se kromě imaginárních krajin stále častěji objevovala japonská scenerie. Byl to mimo jiné důsledek vzrůstajícího vlivu evropské koncepce realistického zobrazení. Literátská malířská se přitom však nesnažili prostě kopírovat skutečnost, ale usilovali o vystižení jejích nálad a myšlenek. Soustřeďovali se zejména na tušové skici, které jim pak sloužily jako určitý základ pro kompozici a tvarosloví viděné krajiny, již později dotvářeli na obrazovém formátu v ateliéru. Tak vznikaly tzv. „niterné obrazy skutečných krajin“. (Hánová, M.: *Tamtéž*, s.49)

Charakteristickým znakem této tvorby bylo eklektické spojení realistické a imaginativní složky, čehož výsledkem byla virtuální zkratka malované krajiny, která v jedné imaginární kompozici obsahovala několik pohledů. Tento druh krajinomalby dosáhl svého vrcholu koncem 18. století.

Významným fenoménem japonské krajinomalby byla též tradice zobrazování známých míst (meišoe) proslulých svým duchovním významem, přírodní krásou nebo dějinnou událostí. Začala již v japonském středověku. V obrazech meišoe se krásy krajiny v určitém ročním období prolínají s básnickým vyznáním. Kromě významných míst v císařském sídelním městě Kjóto vznikla řada krajinných pohledů meišoe s ikonografickými atributy z celého Japonska. Do popředí širšího zájmu se žánr meišoe, realizovaný zejména na obrazových formátech podélného svitku nebo paravánu, dostal díky technice dřevořezu.

Zhruba do poslední třetiny 18. století se meišoe tiskly kromě formy grafických listů rovněž jako ilustrované knihy. Rostoucí zájem o ně přispěl k rozšíření krajinářských témat na samostatných dřevořezových listech. I přesto však krajinomalba představovala ve srovnání s figurálními náměty v japonském malířském umění okrajový žánr.

K dynamickému rozvoji dřevořezových krajin došlo až ve třicátých letech 19. století, kdy se zvýšila komerční dostupnost anorganického pigmentu pruské modři.

Prokládáním symbolů do krajinomalby s kaligrafickým zápisem vznikl nový individualistický pohled na skutečnost. Umělec s jejich pomocí zobrazoval viděný svět tak, jak jej vnímal. Krása byla spatřována pouze v určitém neopakovatelném momentu, který vyvolával dlouhotrvající zážitek citového rozpoložení. Krajinomalba země vycházejícího slunce odráží japonské nazírání na přírodu jako na nekonečný sled dějových okamžiků, často zobrazovaný jako tematický celek čtyř ročních období, jež symbolizují *časovou návaznost nekončícího cyklu zrození a zániku, a zároveň střídající se dualitu kladných a záporných příčin, které splývají v jeden celek.* (Hánová, M.: *Tamtéž*, s. 101)

Základem estetického chápání krásy přírodních obrazů byl fenomén proměnlivosti, který je součástí myšlenkových tradic buddhismu a taoismu. *Princip kontinuální časové proměny, naznačený obrazovými výjevy jako přechod zimy a nástup jara, proměna svítání v den aj., přinášel mimo jiné možnost dějového zvratu a napětí.* (Hánová, M.: *Tamtéž*, s. 101)

Vliv evropského realismu na japonskou krajinomalbu se začal projevovat až během 18. století. Přispěly k tomu zejména obchodní styky s Holandskem. Francouzský impresionismus ji ovlivnil na konci 19. století zejména empirickým využitím barevného spektra a optických zákonitostí.

2. OSOBNÍ POJETÍ KRAJINOMALBY

2.1. Počátky tvorby

Tématem krajiny jsem se zabývala již v minulosti a v bakalářské práci jsem se pokusila na své dřívější počiny v této oblasti navázat. Malovala jsem v okolí Českého ráje, Šumavy, Krkonoš a na různých náhodně vybraných místech, jejichž panorama mě nějakým způsobem svým kouzlem zaujala. Většinou jsem volila techniku klasické malby a kresby. Kresbu jsem však jako pomocnou skicu k následné malbě většinou nepoužívala, ale sloužila spíše jako nezbytný prostředek k okamžitému zaznamenání viděného, když jsem právě neměla při ruce barvy.

V plenéru jsem nejdříve malovala temperou, později jsem objevila barvy Remakol. Ty mi dodaly odvahu pracovat s barvou jako s kompaktní hmotou, jelikož jsem nebyla tolik omezována jejím množstvím obsaženým v kelímcích. I díky tomu jsem zjistila, že kromě barevných tónů, které vznikají mícháním, lze vnitřní vnímání viděného či smyšleného lépe vyjádřit právě díky pastózním, až hmotným vlastnostem nanášené barvy.

Se samotnou malbou jsem začínala klasickými tréninkovými zátišími, případně nesmělými fantazijními kompozicemi. Poté jsem, díky odbornému vedení na střední škole, měla poprvé možnost vyzkoušet si i skutečnou krajinomalbu. Když jsem se prvně ocitla v plenéru se stojanem a barvami, překvapila mě nutnost změny vnímání prostoru a jeho přenesení na papír či plátno. Na rozdíl od zkušebních kreseb a maleb, kdy jsem se soustředila většinou na pozorovaný objekt a zaostřovala na něj zrak více než na věci, které se nacházely za nebo před ním, při krajinomalbě v plenéru jsem musela v plném kontextu více vnímat celou šíři pohledu na místa, jež jsem si pro svůj obraz vybrala.

Musela jsem si viděný obraz rozdělit do plánů, rozhodnout se, co z viděného chci zvýraznit a co naopak nechat „rozplynout“ v pozadí. Stím souvisela i volba způsobu malby. Musela jsem se rozhodnout, zda chci divákovi poskytnout přesný a popisný, racionálním způsobem zpracovaný obraz krajiny, kde má každý objekt přesně své místo dle plánu, nebo zda se chci přiblížit k pojmu „ideální krajina“ a zpracovat téma smyslově, či zvolit citový způsob a pokusit se divákovi zprostředkovat vlastní pocit, který ve mně viděné vyvolalo, sdělit mu prchavý a neopakovatelný dojem, samotné mé momentální rozpoložení, náladu a duši místa.

A právě takový způsob mi byl nejbližší. Touha zachytit vlastní pocity z krajiny byla pro mě důležitější než snaha přesně popisovat konkrétní větvičky a stébla trávy. Při malování se mi často stávalo, že mě scénérie, kterou jsem si vybrala, „vpila“ do sebe a já pak spíše intuitivně kladla jeden tah štětcem vedle druhého. Krajina se najednou rozplynula ve světle a stíny, které ve finále opět plátno spojilo v ucelenější objekt mého zájmu. Zpočátku jsem se řídila snahou zachytit viděný objekt co nejpřesněji, ale práce se mi ve finále zdála stále nějak „utahanou“ a bez života.

Pak jsem se shodou náhod ocitla při práci ve ztížených podmínkách a ve snaze dokončit načaté dílo, díky chladu a hrozbě deště jsem se musela soustředit jen na ty nejdůležitější fragmenty, které bylo zapotřebí vnímat v kontextu s ostatními. Tím se mi podařilo vytvořit celek, jenž působil mnohem expresivněji. Z malby však najednou byl cítit **život a duše, což jsem percipovala jako vlastní**, pravdivý odkaz, jenž ve mně to místo zanechalo.

Pochopila jsem, že bych se ve své práci chtěla dále ubírat právě tímto směrem. A proto jsem se i nadále snažila při tvorbě dalších obrazů zopakovat prožitý moment. Tedy spíše jsem usilovala o to, abych k zobrazení krajiny přistupovala podobným způsobem,

jako tehdy, kdy mě k tomu donutily vnější okolnosti. Od té doby se učím vnímat automaticky to podstatné, bez hrozby nepřízně počasí či jiného nevíтанého tlaku.

Tak jsem vytvořila mnoho děl, se kterými bych se však nikdy neodvážila veřejně prezentovat, ale mezi nimiž se tu a tam začaly objevovat i práce, jež na plátně vydržely bez následného přešepsování i déle než měsíc. A to bylo pro mě znamením, že jsem částečně dosáhla cíle svého snažení.

2.2. Vlivy velkých umělců

Je těžké říct, který tvůrce z historie malířství, ať už v oblasti krajinomalby, či z jiného tematického okruhu mě nejvíce ovlivnil. V každé historické době či umělecké etapě nacházím kvality v nějaké osobnosti, jejíž tvorba byla buďto zákonitou reakcí na produkci předcházejících umělců, nebo byla prostě výsledkem spontánní, samovolné vlohy. Ta v ní dřímala a postupně si klesila cestu zpravidla v nepříznivé dobové atmosféře, jež většinou díky zastaralým konvencím snahám o osobitý projev příliš nepřála.

Mou tvorbu neovlivňuje jen výtvarné umění, ale i hudba, která doprovází snahu o kreativitu a v níž nacházím inspiraci stejně, jako v momentálních barevných či tvarových kombinacích, jež vznikají v důsledku různých náhod a které je člověk schopen více či méně v určitých okamžicích zaregistrovat. Stejně tak mě ale ovlivňují i jiné oblasti umění a vědy, v nichž musíme používat různé způsoby vnímání, dedukcí a myšlení.

Vždy, když se setkám s osobností, která mě nějakým novým způsobem překvapí a jež mi poskytne příležitost k tomu, abych mohla obdivovat zajímavé pohledy a úsudky na věci z různých oblastí, které se dotýkají našeho každodenního života, zůstane ve mně určitá stopa. Bezprostředně těmto otiskům zpravidla nepřipisuji patřičnou důležitost, avšak tyto momenty a odlišné způsoby vstřebávání poznatků se ve mně vzájemně prolínají

a potom se promítají i do mé malby, která je pro mě jakýmsi odrazem mého vnitřního světa.

Své obrazy vnímám jako jakýsi deník vlastního osobního vývoje. Proto také ve své sbírce prací k závěrečné bakalářské práci nepředkládám vybraná díla jako výsledek mého výtvarného snažení, ale jako jakýsi zlomek, charakterizující mezifázi určitého vývoje. Sama totiž cítím, že se v něm ještě stále hledám a také v něm objevuji mnoho chyb, kterých se chci v další tvorbě vyvarovat.

Jedním z prvních velikánů, kteří mi přirostli k srdci a jehož dílo jsem začala zkoumat, byl August Rodin. Fascinovala mě u něj schopnost vystihnout hluboké emocionální prožitky, kterou provázela opravdová znalost anatomie a klasických postupů, určitá návaznost na antiku a renesanci. Toto spojení do té doby snad nikdo nedokázal propojit takovým způsobem a s takovou bravurou jako on. A právě v tom je patrný i jeho vliv na mě.

Jsem přesvědčena, že umělec by se měl snažit v průběhu života nacházet svůj vlastní styl, mít své vzory, ze kterých může vycházet, ale neomezovat se jimi a svou vlastní laťku si položit někam dál, bez ohledu na to, zda jí někdy dosáhne či překoná. Jedině tak získá prostor a odvahu pro svobodný vývoj, který mu nebude bránit ve vlastní seberealizaci. Základem je samozřejmě zvládnutí techniky kresby, malby, anatomie a prostoru, s čímž se při návštěvách řady výstav, které se nám v dnešní době hojně nabízejí ke shlédnutí, často nesetkáváme a s čímž i já sama svádím urputné boje.

Dalším umělcem, který mě upoutal byl Auguste Renoir a všeobecně notoricky známí představitelé impresionismu. Fascinoval mě jejich nový pohled na svět, svět jasných barev, chvění zeleně, mihotání vzduchu, výrazů ve tvářích a jejich neutuchající úsilí i přes odpor konzervativní společnosti. Zpočátku jsem nebyla schopná docenit Cézanovo dílo.

Nechápala jsem jeho tahy štětcem v porovnání s měkkými a něžnými výtvary výše zmíněných. Postupem času, paralelně s vlastními snahami o tvorbu, jsem ale právě jeho dílům propadla. Daří se mu nacházet opět trochu odlišný přístup, jenž vychází právě z poctivé znalosti kresby a barev, kterou získal studiem klasiky v Louvru. Jeho expresivní obrazy z raného období tvorby vycházejí z dalších mých oblíbenců Goyi a Delacroixe.

Cézan se později přes krátké tahy a dělené tóny dostával k malování v celcích, které zvýrazňují objemy, pevně buduje kompozici a pomalu se odpoutával od impresionismu. Ve svém klasickém období maloval přímořské krajiny, které jsou prosyceny harmonickým jasnem a kde je prostor modulovaný barvou. A právě tento malíř se později stal jedním z mých největších vzorů a svou současnou tvorbou se snažím ještě více pochopit jeho přístup.

S tím, jak nacházím hodnoty v Cézanově tvorbě, samozřejmě nacházím další kvality i v dílech malířů, kteří se k němu ve svých obrazech obraceli. Nadšena jsem z expresionismu a fauvismu. Obrazy jsou na první pohled výrazně odlišné od těch, které vznikaly v renesanci a baroku celé měsíce a roky. Najednou se cení díla, která byla zhotovena za několik hodin. Ale podkladem pro tuto činnost byly hluboké prožitky a zkušenosti z předcházejících období. Jsou podloženy moderními vědeckými poznatky a uzavírá se tak ohromný kruh možností lidského působení a existence.

Z českých výtvarníků je mi nejbližší Antonín Slavíček a Jan Preisler. Vetrkávají do obrazů neuvěřitelné nálady a vystihují pocit z místa takovým způsobem, že mě někdy jejich obrazy natolik vtáhnou do sebe, jako bych reálně cítila všechny vůně, kterými zobrazené místo dýchá.

/h T,

2.3. Má současná tvorba

Součástí této práce je kolekce dvaceti maleb a osmi skic. V následujících odstavcích rozeberu třináct maleb a dvě skici. Ty práce, které zde názorně neuvádím, neopomím, ale buďto jsou si některé svým zaměřením podobné, a tudíž si myslím, že stačí z nich vybrat pouze jednoho zástupce, nebo se jedná o přípravné skice a malířské pokusy. Převažují olejomalby, protože tato technika mi nejvíce vyhovuje. Svět vnímám nejraději skrze barvy. Kresbu většinou jako přípravný prvek pro malbu nepoužívám, ale řídím se spíš vlastní emocionalitou, momentálním rozpoložením a určitým vnitřním barevným filtrem, kterým si někdy viděný objekt transformuji do „veselejší“ polohy. Začínám také pomalu nacházet vlastní rukopis, který je spjatý svolným, citovým přístupem.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 3)

První tři malby jsem vytvořila o prázdninách u moře v Chorvatsku. Hlavní rozdílem, který jsem při následném shrnutí zaznamenala, bylo použití odlišného barevného spektra. Jako by i barva vzduchu měla jiný odstín. Horkem kmitající vzduch najednou rozložil prostor jiným způsobem, než na jaký jsem byla zvyklá v české přírodě. Tento rozdíl jsem ale zaznamenala až po návratu do vlasti, kdy jsem malby mohla porovnat s již vytvořenými dílky z předešlých let.

Hlavní část prací, které předkládám, byla vytvořena v Krušných horách. Vypůjčila jsem si zde chatu, která je umístěna v kopci, asi dva kilometry za vesničkou Nové Hamry a odjela tam na týden malovat. Z Krušných hor znám tedy jen tento kousek z jejich rozlohy a veškeré práce odtud se soustřeďují na blízká místa v okolí chaty.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 4)

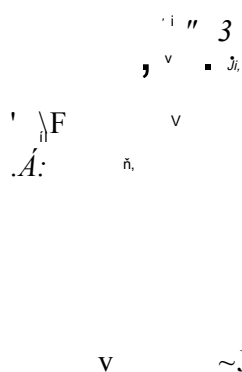
První malbu inspirovala snaha zachytit ranní slunce dopadající na kus zahrady skrze koruny stromů. Omámena tímto pozitivním a svěžím impulsem, vytvořila jsem krajinku, která působí trochu jinak svým rukopisem než ostatní mé práce, ale snad se mi podařilo na hranici samotného kýče zachytit tu ranní, neopakovatelnou atmosféru.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 6,7,8,9)

Následovala řada čtyř desek blížících se formátu A1, ve kterých už je patrnější moje snaha o uvolněný projev. Dvě znázorňují pohled přes louku pod chatou končící lesem. Kresba a malba stejného úseku pak posloužila i jako zadání pro dvě desetileté dívky, jejichž projev jsem použila v další kapitole k rozboru. Při malbě jsem si lehce přizpůsobila barvy k „obrazu svému“. Použila jsem silnější štětec a jednotlivé tahy nechala navzájem oddělené. U třetí a čtvrté desky se už můj projev více sceluje. Díky předešlým pokusům jsem si uměla lépe poradit s hloubkou a barvami. Také jsem zvolila panoramatický pohled, který mi více vyhovuje.

/



(Příloha: moje tvorba - skici, č. 2, 8)

V následujícím období po návratu domů, jsem tvořila tak, že při běžných procházkách a výletech jsem se na místa, která mě zaujala, vracela s tužkou či barvami. Skicovala jsem rychle se snahou později navázat na prostorové poznatky. Hlavním cílem kresby bylo opět zachytit nejdůležitější prvky a použít k tomu menší množství tahů, kterými jsem v náznacích chtěla docílit vyjádření prostoru bez použití překotného stínování. Zřejmě jsem si jakoby štětcem nanášela hlavní podkladové a orientační linie pro následnou malbu. I když vím, že je kresebná příprava velmi důležitá, nemohu se při ní zbavit potřeby postupného zaplňování barvou, a tak mi snad porota odpustí, že se ve své práci převážně soustředuji na malbu.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 11)

Jako odreagování od znázorňování reálných pohledů jsem vytvořila i fantazijní malby akrylovými barvami. Dvě jsem zahrnula i do tohoto souboru. Jedna představuje plovoucí květiny na vodní hladině v modrém a červeném světle. To by mohlo evokovat / sílu ranního světla v kontrastu s neméně zajímavým světlem večerním. Nedokáži přesně vyjádřit, co mě k namalování této práce vedlo, snad nezastíraná fascinace Manetovými lekníny.

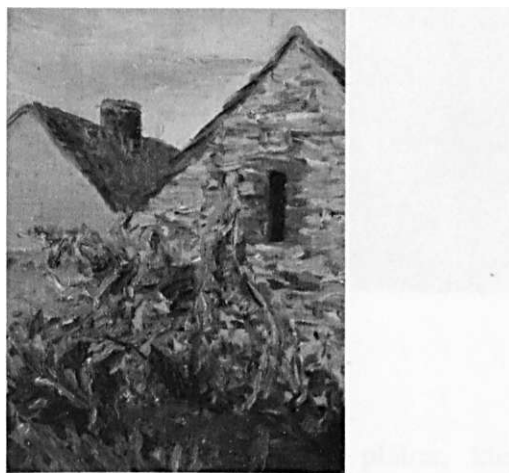


(Příloha: moje tvorba - malby, č. 13)

Ze zimního období jsem do souboru vložila krajinku, která znázorňuje pohled z okna do zahrady. Nebylo jednoduché najednou přejít do tak odlišného spektra barev, ve kterém na první pohled všechno splývá v bílé mlze. Pod podobnou barevnou roušku jsem vnímala právě krajinu, když jsem malovala obrazy u moře, jenže tam měl ten hlavní vjem barvu modrou, s jejímiž odstíny se mi pracovalo snadněji. Ve skutečnosti ale bílá zimní mlha vlastně bílá není, nýbrž komprimuje v sobě také nepřeberné množství dalších barev. Poté, co jsem si tento fakt uvědomila, začala jsem malovat stejným způsobem, jako bych byla uprostřed letních luk - prostě jsem si svůj vnitřní obraz rozdělila na množství barevných tahů, které se opět na desce spojily.

(Příloha: moje tvorba - malby, č. 16)

Toto plátno představuje zříceninu hradu Okoř, jenž je častým cílem mých výletů. Mám velmi ráda zdejší prostředí a díky krátké vzdálenosti od mého domova, toto místo často využívám k odreagování. I u tohoto obrazu jsem si neopustila určitou barevnou stylizaci, kterou ovlivnil sen z předešlé noci.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 17)

Premýšlela jsem, jestli toto dílko zahrnout do souboru prací, jelikož jsem se zpočátku domnívala, že se tak úplně o krajinu nejedná. Je to spíše detailní výsek zobrazující průnik dvou domů, který je vidět ze zahrady mých rodičů. Tento dojem jsem ale zřejmě nabyla proto, že se můj dřívější zájem ubíral spíše potřebou malovat přírodní

scenerie, ve kterých není tolik patrný zásah lidské ruky. Svou původní představu jsem však přehodnotila, protože zejména obytné objekty se stávají v důsledku své dlouhověkosti neoddělitelnou součástí krajiny.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 18, 19)

Ráda bych popsala dvě menší panoramatická plátna, která jsem malovala v posledních dnech najednou. První je klasickou podobou krajiny, která mě již dříve při náhodném výletě zaujala. Na místo jsem se vrátila a namalovala kousek z monumentálního pohledu, který se mi nabízel před očima. Druhá práce trochu vybočuje z celkového konceptu souboru. Je však přímo ovlivněna poznatky o expresionismu a fauvismu. Při práci na první krajině jsem se rozmalovala a v druhé již záměrně použila jiný způsob vhledu do plenéru. Plochu jsem transformovala do barevných částí, které jsou ve svém

koloritu vlastně nelogické, ale výsledek divákovi dává signál, že jde o stejnou krajinu, jakou znázorňuje předcházející obraz.



(Příloha: moje tvorba - malby, č. 20)

Osobní část malířského vývoje, směřujícího ke krajině, jsem chtěla završit svým hlavním a posledním dílem, namalovaným v tomto roce. Zatím největší použitý formát plátna (135 x 90 cm) byl zhotoven až v Praze, v ateliéru. Chtěla jsem vněm zúročit zkušenosti s barvou, světlem a možností různých přístupů. Zároveň jsem se ale při malbě snažila přistupovat k těmto poznatkům a empiricky získaným znalostem pouze jako k jakémusi vodítku, jímž se budu řídit a jež mi bude pomáhat udržovat určitou linii, přičemž jsem nechávala průchod vlastnímu subjektivnímu projevu.

Vycházela jsem z pohledu, který jsem při předešlém pobytu v Krušných horách zaznamenala pomocí fotografie. Tu jsem však použila pouze jako určitou pomůcku k prostorovému rozvržení jednotlivých částí plánů. Hlavním podkladem pro práci na plátnu byly mé vzpomínky. Při tvorbě tohoto obrazu jsem se nejvíce obávala, zda dokážu na tak velkém formátu zpracovat dlouhý, jednolitý pás, který zabírá poměrně monotónní louku, jež není narušena ničím jiným než hrou světla a stínů.

Od začátku mě upoutala skupina stromů, které jsou jakoby v pozadí, a vztah mezi nimi, a to především tím, že jako jediný prvek zásadněji narušovaly celkový pohled do krajiny a tím se stávaly dominantou celého obrazu. Z celkové plochy obrazu pak vzniká dojem, jako by se skupina stromů k sobě přimykala a vzájemně objímala, šeptem spolu hovořila a téměř vzniká pocit, jako by chtěla někam odejít.

Strom, který stojí osamocen v pravé části evokuje soucit. Měl by vyvolat dojem jakési vyděděnosti z děje. Bez něj by ale obraz pozbyl svou vyváženost, vytratila by se z něj síla celého příběhu. Kompozice by byla narušena, přestala by být zajímavá. Tento obraz mi dal ve srovnání s ostatními určitě nejvíce práce. Dlouho jsem se v něm hledala, postupně jsem již vytvořené barevné kombinace překrývala několika vrstvami. Vždy jsem v něm z té původní zanechala nějaký kousek, na který jsem pak při další práci navázala. Také proto tento obraz, dle mého názoru oprávněně, uzavírá celou prezentovanou sérii. V každém případě nejlépe vyjadřuje mé osobní pojetí krajiny.

3. PEDAGOGICKÉ UPLATNĚNÍ

3.1. Seznámení s cíli

Závěrečnou, pedagogickou pasáž, rozdělím na dvě části. Jedna bude navazovat na mou vlastní tvorbu, druhá bude obsahovat soubor úkolů, které bych ve své pedagogické činnosti mohla uplatnit.

Využila jsem totiž možnosti vzít s sebou do plenéru dvě desetileté holčičky - mladší sestru a sestřenici. Uložila jsem jim úkol, ve kterém nejprve nakreslily a pak namalovaly stejný pohled, jaký jsem si ke své tvorbě vybrala já. V této části se budu věnovat postupu, který jsem zvolila, porovnání námi vytvořených prací a především tomu, jakým způsobem jsem se snažila přimět malé slečny, jež si pomalu začínají uvědomovat vlastní svébytnost, aby nechaly na papírech a malířských deskách vykristalizovat proud vlastní invence a jedinečné schopnosti transformace viděného dětským očima.

Druhou část věnuji konkrétním dílčím tématům, která by mi mohla posloužit jako vodítko při mém nastávajícím pedagogickém působení a umožňovala by mi přiblížit žákům mé poznatky získané během studia historických snah o transformaci a zvěčnění krajiny na plátně, seznámit je s papíry, pergameny, látkami a mnoha dalšími materiály, které se k tomu pomocí nejrozumnějších technik dají využít. V každém rozboru se budu věnovat sedmi bodům, nad kterými jsem během svého studia na fakultě výtvarné výchovy měla možnost uvažovat a mohla začít s jejich rozpracováváním.

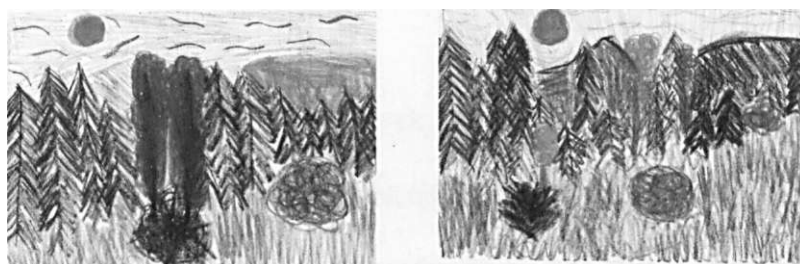
Studium krajinomalby jsem si vybrala za hlavní směr své budoucí orientace již v době přijetí na fakultu, a proto jsem ho chtěla rozpracovat i ve své závěrečné práci. Tedy ani výběr témat pro budoucí pedagogické působení nebyl náhodný.

3.2. Dětská tvorba

Velmi mě zajímala možnost porovnat své výtvarné práce s dětským pojetím mé sestry, která je mi z genetických důvodů velmi podobná nejen vzhledem, ale i určitým životním přístupem, myšlenkovými pochody a názory. Abych si srovnání usnadnila, použila jsem k tomu totožný kousek přírody, na který jsem se zaměřila i já (viz příloha: moje tvorba - malby, č. 6,7). K tomu mi posloužil společný pobyt na zmíněné chalupě v Krušných horách.

Desetiletá sestra a stejně stará sestřenice se při malování nejdříve snažily mě napodobovat, protože předem viděly mojí krajinku. To je asi klasická tendence podobně starých dětí, které jsou ve společnosti přátelské autority, již se rozhodly z nějakých důvodů respektovat. To jsem se jim samozřejmě snažila vyvrátit, pokusila jsem se je odpoutat od těchto pokusů a přimět je k samostatnému projevu. Nebylo to ale nijak obtížné, protože jsem snimi na podobné téma mluvila už několikrát a obě jsou nejen vnímavé, ale i výtvarně nadané a kresba patří mezi jejich oblíbené činnosti. Jako motivaci jsem použila i fakt, že jejich obrazy velmi potřebuji zahrnout do své bakalářské práce.

Nejprve jsem dívkám dala pastelky a papíry, v následujícím dni pak tempery a našepsované destičky. Sestřenice, která je o něco razantnější, s ničím si nedělá moc velké starosti a ráda provokuje okolí, nakreslila tato dílka:





(Příloha: 4. Dětská tvorba č. 1,2, 3)

Má sestra, která je talentovanou houslistkou a patří k citlivějším a lítostivějším povahám, i když má také vždy svou hlavu, mi odevzdala toto:



(Příloha: 4. Dětská tvorba č. 4, 5)

Stručnou charakteristiku obou dívek, které jsou velkými kamarádkami, jejichž vlastnosti se výborně doplňují, skvěle ilustrují přiložené obrázky. Na první pohled jsou si velmi podobné: nejvýraznější pojítka je totožné provedení slunce na všech pěti obrázcích, byť malby byly vytvořeny v jiný den i hodinu. Dále jakési šablonovité provedení smrků,

kteře jsou typicky odlišeny od listnatých stromků - ve skutečnosti bříz. Zde, myslím, hraje velkou roli vliv již dříve vytvořených grafických stereotypů, podle nichž se jehličnatý strom znázorňuje šikmými čarami, spojujícími se ve špičce, listnaté stromy pak pomocí oválu na „tyčce“, jež evokuje kmen. Je zvláštní, že je zde opominuta charakteristická kůra břízy, přestože obě dívky spojuje nevšední vnímavost.

U mé sestry se setkáme i s náznakem rentgenového vidění, které se projevilo při zobrazení keřů. Určitý symptom krize ve výtvarném projevu spatřuji v tom, že se evidentně jedna dívka chytala druhé, protože schémata, včetně grafických typů jsou téměř identická.

Dívky jsem nechtěla svou přítomností rušit, ale občas jsem pod jejich ruce nahlédla. Při kresbě seděly vedle sebe a v projevu se opíraly jedna o druhou. Zpočátku byla moje sestra více nejistá, a tak k tendenci kopírování inklinovala spíše ona. Při malbě pak seděly dál od sebe, ale zažité schéma už neopustily.

Hlučnější temperament sestřenice je ale v kresbě na první pohled patrný. Volí razantnější tahy, pracuje rychleji, výtvary mají expresivnější charakter. Velmi zajímavé je znázornění mraků v první kresbě. Sestra má raději jemnější práci, plochu více propracovává, práce není tak kontrastní. Obě se drží reálných barevných odstínů, jen u slunce dochází k silnému zvýraznění, byť v tu dobu ani nezapadalo v červánkových tónech, ani nebylo natolik dominantní. I když bylo vysoko nad našimi hlavami, sluníčko prostě do obrázku patří, nebo ne?

Tento pokus mě přiměl dívat se na známý způsob výtvarné seberealizace obou dívek z jiného úhlu. Objevila jsem v nich najednou znaky, které mají své opodstatnění a přestávají být jen jakýmsi náhodným kouskem dětské tvorby. Vyzkoušela jsem si, jak se dá s dětmi dobře pracovat, když jim ponecháme část zodpovědnosti a dáme jim tak najevo

důvěru. Samozřejmě jsem si vědoma, že při práci s těmito dívkami jsem měla maximálně příznivé podmínky.

V následující kapitole jsem vytvořila další možné úkoly pro děti. Ty se ale pohybují zatím jen v teoretické rovině - dosud jsem je v pedagogické praxi nepoužila. Myslím si ale, že správná motivace, vlastní invence a empatie dokáže přimět k tvorbě většinu dětí.

3.3. Krajina - soubor pěti dílčích témat

Úkoly jsou koncipovány pro žáky, jejichž věk se pohybuje okolo 15-16 let, tedy pro ty, kteří navštěvují 9. třídu ZŠ. S vědomím náročnosti úkolů, jež jsem pro ně připravila, bych třídu rozdělila na část, která má určité předpoklady a hlavně vztah k výtvarné tvorbě a na ostatní, pro které by byl připraven program adekvátní jejich potřebám a zájmům. Žákům se zájmem o tvorbu bych zabezpečila pětidenní kurz s pobytem mimo školu. Každý den by byl věnován jednomu z úkolů, které v následujících řádcích rozvedu.

Prvním z nich bude:

3.3.1. Skica

Smysl výtvarné činnosti:

Žáci se nejprve budou učit vystihnout základní tvar pomocí tužky. Seznámím je se základy perspektivy a zákonitostmi zobrazování vztahu mezi objekty blízkými a vzdálenými. Povedu je k tomu, aby složitost tvarů a stínů nejprve zjednodušili pevnou, stručnou linií a teprve poté jí pomáhali stínováním. V rámci potlačení žákova zdánlivého pocitu neschopnosti napoprvé vystihnout a zpracovat všechny tyto poznatky na papír, budu apelovat na důležitost vyjádření vlastních postřehů.

Prostředky už budou podvědomě vycházet z jakéhosi pevného bodu, který jim poskytl výklad. Pro to, aby se zbavovali vlastního strachu a nejistoty, použijí následující metodu: uložím žákům úkol, v němž budou muset v deseti časově ohraničených sekvencích, které nebudou trvat déle než pět minut, nakreslit hlavní prvky krajiny. To sblíží žáka s vlastní schopností rychlého a stručného zobrazení.

Téma - námět:

Přírodní detaily. Zaměření nejprve na přírodní detaily žákovi na začátku pomůže, aby lépe pronikl do přírody skrze předmět, který si sám vybere a jehož záznam vzbudí u něho pocit, že „na to má“.

Výtvarný problém:

Schopnost stručného, ale výstižného zobrazení, rozvržení celkové kompozice. Hlavním cílem bude překonat tendenci zabývat se od začátku tvorby jedním místem, které by dítě z obavy, že bude obviněno z nedostatečné důslednosti, neustále propracovávalo. Vznikl by pak typický obrázek, jehož hlavním obsahem je prázdná narušená titěrnou kresbičkou někde v rohu.

Motivace:

Dynamická práce, vnímání rozdílů materiálů, tvarů, smyslů... Chtěla bych přimět žáky k tomu, aby kresbu v přírodě brali jako strohé zadání, avšak v kontextu s možností do krajiny lépe nahlédnout. K tomu účelu bych tvorbu zpestřila nějakými vědomostními soutěžemi a otázkami, které by děti přiměly přemýšlet v souvislostech.

Úkol:

Vytvořte v úsecích po pěti minutách sadu deseti rychlých skic vybraných přírodních detailů.

Technika - materiál:

Tužka, uhl, papír.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění - přírodní estetično:

Přírodní estetično se skrývá v každém detailu, z toho čerpá celá výtvarná kultura.

Artopedia - galerie světového malířství; Terasoft 2002.

Odkaz na vlastní tvorbu.

3.3.2. Krajinomalba**Smysl výtvarné činnosti:**

Porozumět skutečné krajině, jejím zákonitostem a plánům. Chtěla bych žáky seznámit s pomůckou, která rovněž mně otevřela cestu k lepšímu chápání této problematiky: to, co je v popředí je propracováno podrobněji a obsahuje zároveň nejsvětlejší, ale i nejtmaší odstíny. Vzdálené předměty pozbývají konkrétnosti a spíše v náznaku postupně samy v sobě splývajíce, tvoří určitou hranici, která ve své jednoduše odděluje nebe, horu od hory atd. Dále by bylo smyslem vedení zbavit děti ostychu z barev a naučit je používat svým způsobem.

Téma - námět:

Autentická krajina - malování v plenéru.

Výtvarný problém:

Rozvržení plánů, docílení hloubky krajiny na papíře, práce s barvami. Naučit žáka vybrat si určitý úsek, kterému se pak bude schopen věnovat a pěstovat u něj k tomu potřebnou trpělivost.

Motivace:

Splynutí s krajinou díky nezbytné nutnosti zastavit se a pozorovat, neboť jinak by nebylo možné její správné zachycení. Dále možnost svým vlastním způsobem zobrazit krajinu pro ostatní, přinést jim kousek zajímavého pohledu, kterého si třeba nebyli schopni sami všimnout, zdůvodnit tento výběr.

Úkol:

Namalujte vybranou krajinu a snažte se pomocí barev zachytit její náladu, zvuky, vůně.

Technika - materiál:

Malba - tempera, akryl, čtvrtka, případně plátno či deska.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění - přírodní estetično:

Možnost díky vlastní zkušenosti více porozumět význačným malbám krajin.

Gogh, V.; Broskvoně kvetoucí v Crau.

Artopedia - galerie světového malířství; Terasoft 2002.

Becketová, W.; Toulky světem malířství. Praha: Fortuna Print, 1996.

Becks-Malornyová, U; Cézanne.

3.3.3. Krajina a život v ní**Smysl výtvarné činnosti:**

Propojení krajiny a možného života v ní. Žák si bude moci pohrát se svou předchozí zkušeností s krajinou. Dle libovolné úvahy do ní zahrne i život, který zde nezbytně je, jenže je skrytý pod stébly trav, v korunách stromů, v půdě, pod vodní hladinou

či ve vzduchu. Uvolněnou uzdu své fantazie by měl kombinovat se znalostmi z přírodovědy či biologie.

Téma - námět:

Živá krajina

Výtvarný problém:

Kompozice, vystižení krajiny v kombinaci s živočichy. Žák se možná zalekne toho, že si tvar jednotlivých živočichů bez předlohy nepamatuje, ale cílem je zjistit nakolik je schopen improvizovat, případně vymyslet vlastní zvíře.

Motivace:

Vytvoření vlastní představy života, příběhu.

Úkol:

Namalujte vybranou krajinu a dle vlastní fantazie do ní zapojte živé tvory, kteří by se v ní mohly pohybovat.

Technika - materiál:

Malba - tempera, čtvrtka, na kresbu živých tvorů možnost využití koláže nebo jen tuše na uschlé malbě.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění - přírodní estetie:

Vše má svůj řád, není vždy jednoduché do něj proniknout.

Monet, C.; Slepé rameno Seiny.

Rousseau, H.; Tygr za tropické bouře.

Artopedia - galerie světového malířství; Terasoft 2002.

Becketová, W.; Toulky světem malířství. Praha: Fortuna Print, 1996.

Becks-Malornyová, U; Cézanne.

3.3.4. Fantastická krajina

Smysl výtvarné činnosti:

Zapojení vlastní fantazie. Stejně jako předešlý úkol, který navazuje svou krajinnou částí na druhou úlohu, tak i tento námět využije předešlé zkušenosti, kdy bylo dítě pomalu vtaženo do situace, v níž muselo použít vlastní fantazii k ztvárnění zvířat. Zde už nebude mít žádnou předlohu. Budu sledovat především to, nakolik bude fantazijní práce ovlivněna předešlými malbami a do jaké míry dítě využije možnosti vymyslet něco nového. Také se zaměřím na práci s barvami. Zajímavé bude porovnat, jestli si žák celý obraz vymyslí včetně kompozice a barev, nebo použije schéma nějaké konkrétní malby a ozvláštní ji „nelogickými“ barevnými kombinacemi, či reálnou barevnost převede do rozličných tvarů. Bude mě interesovat, jestli použije možnosti popřít zákony, nebo zda se bude držet daných pravidel.

Téma - námět:

Krajina mých snů.

Výtvarný problém:

Důraz položit na invenci, jiný způsob práce s barvami, rozvíjení vlastní fantazie, prosazovat volnost zadání.

Motivace:

Ztvárnění vlastního světa a jeho prezentace, vytvoření příběhu či pohádky, která se může k místu vztahovat.

Úkol:

Namalujte krajinu svých snů.

Technika - materiál:

Tempera, akryl nebo vodové barvy v kombinaci s jakoukoli libovolnou technikou.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění - přírodní estetično:

Vzniklé obrazy budou odrazem vlastní fantazie, ale stejně se v nich budou objevovat prvky reality.

Dali, S.; Předtucha občanské války.

Becketová, W.; Toulky světem malířství. Praha: Fortuna Print, 1996.

Artopedia - galerie světového malířství; Terasofit 2002.

3.3.5. Prostorová krajina

Smysl výtvarné činnosti:

Zapojení prostorové představivosti. Žák si bude muset vymyslet plastiku, která by představovala krajinu. Měl by tak přenést prostor, který se doted' učil transformovat do dvojrozměrné plochy, zpět do trojrozměrného modelu.

Téma - námět:

Krajina v prostoru.

Výtvarný problém:

Uplatnění nasbíraných zkušeností v prostorové realizaci.

Motivace:

Krajinu, kterou jsme převedli do dvojrozměrných prací, transformovat zpět do 3D prostoru.

Úkol:

Vytvořte prostorový model krajiny.

Technika - materiál:

Papír, barvy, přírodní materiály.

Vazba na výtvarnou kulturu - výtvarné umění - přírodní estetično:

Nápodoba přírodního estetična.

Scenografie 1942-1983 / Jiří Procházka.

LITERATURA:

- Apolinaire, G.: O novém umění, Praha, Odeon 1974
- Becketová, W.: Toulky světem malířství, Praha, FortunaPrint, 1996
- Bláha, Šamšula, Hirschová: Průvodce výtvarným uměním III-V, Praha, Práce 1996
- Dějiny českého výtvarného umění, Praha, Academia, 1998
- Dempseyová, A.: Umělecké styly, školy a hnutí, Praha, Slovart 2002
- Eco, U.: Dějiny ošklivosti, Argo, 2007
- Hánová, M.: Katalog k výstavě Japonské vize krajin, NG v Praze, 2009
- Hazuková H., Samšula, P.: Didaktika výtvarné výchovy I, PFUK v Praze, 2005
- Hron, J.: Jak namalovat krajinu, SPN Praha, 1989
- Chalupecký, J.: Evropa a umění, Torst, 2005
- Klát, J.: Stručně o malbě, Praha 1997
- Kol. autorů: Umění po roce 1900, Praha, Slovart, 2007
- Kol. autorů: České ateliéry, Praha, Art CZ, 2005
- Leonardo da Vinci: Úvahy o malířství, Praha, Gryf, 1994
- Mráz, B.: Dějiny výtvarné kultury, Praha, Idea servis 2003
- Patočka, J.: Umění a čas I., Filosofia, 2004
- Pijoan, J.: Dějiny umění, Praha, Odeon 1991
- Ruhrberg, K.: Umění 20. století, I. díl - Malířství, Slovart, 2004

Katalogy:

Krajina v českém umění 17. - 20. století: Průvodce stálou expozicí NG v Praze
v paláci Kinských

Kundera, M.: Jaroslav Šváb - Česká krajina, galerie Hollar, 1992

Tětiva, V.: Člověk a krajina, Hluboká nad Vltavou, 2005

ZADÁNÍ bakalarské práce

pro Kristýnu Leškovou

datum narození: 20. května 1986

obor studia: specializace v pedagogice

typ studia: prezenční

adresa: Národní obrany 714/14, Praha 6 - Bubeneč tel.:603 754 300 E-mail: l.kristyna@seznam.cz

V souladu s čl. 18 Pravidel pro organizaci studia Univerzity Karlovy v Praze
zadávám Vám bakalářskou práci na téma:

Krajina jako téma výtvarného umění a jeho proměny

Landscape as a topic of art and it's modifications

Pokyny pro zpracování:

V teoretické části vyjděte z prostudování proměn výtvarného vyjadřování zadaného tématu v dějinách a současnosti výtvarného umění s důrazem na umění 20. století a doby současné. Analyzujte a komparujte významné tendence s důrazem na malířskou tvorbu.

Ve výtvarné části vytvořte soubor studií, skic a rozměrnějších malířských prací a postup tvorby zdokumentujte. Reflektujte vlastní tvorbu v komparaci s proměnami výtvarného umění.

Navrhňte pedagogické využití tématu v zájmové nebo školní výtvarné výchově formou výtvarného projektu.

Rozsah textu (NS): cca 40 stran

Rozsah výtvarných prací: 10-15 studií a skic, cca 5 velkoformátových maleb

Seznam odborné literatury:

- BECKETOVÁ, W.; *Toulky světem malířství*. Praha: Fortuna Print, 1996.
- BERNARDOVA. E.; *Moderní umění/1905-1945*. Praha: Paseka, 2000.
- BENEŠ. J.; BRUNA. V.; *Archeologie a krajinná ekologie*. Most: Nadace Projekt Sever, 1994.
- CÉZANNE. P.; *Čist přírodu*. Praha: Arbor Vitae, 2001.
- CÍLEK, V.; *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: 2002.
- CÍLEK, V.; *Makom. Kniha míst*. Praha: Dokořán 2004.
- CÍLEK, V. a kol.: *Vstoupit do krajiny*. Praha: Dokořán 2003.
- DEMPMSEYOVÁ, A.; *Umělecké styly, skoty a hnulí*. Praha: Slovart 2002. ISBN 80-7209-402-5.
- ECO, U. (ed.); *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- ECO, U.; *Dějiny ošklivosti*. Argo: 2007. ISBN 80-7203-893-0.
- FRANCASTEL, P.; *Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. 1. vyd. Barrister & Principal. 2004. ISBN 80-86598-49-7.
- FRONTISI, C.; *Obrazové dějiny umění*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1457-1
- GOMBRICH, E. H.; *Příběh umění*. I. vyd. Praha: Odeon, 1992.
- GOMBRICH, E. H.; *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985.
- HRON, J. (BROŽEK, J.); *Jak namalovat krajinu*. Praha: SPN 1978.
- JOHNSON, P.; *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Academia, 2007. ISBN 80-200-1320-2.
- Krajina v českém umění 17. - 20. století*. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských. I. vyd. Praha: Národní galerie, 2005. ISBN 80-7035-300-7.
- Kol. autorů; *Malířské umění od A do Z*. Praha: Rebo, 2007. ISBN 80-7234-643-1.
- Kol. autorů; *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 80-7209-952-3.
- LEINZ, G.; *Umění 20. století*. Praha: Rebo Productions, 1996. ISBN 80-8581-5486.
- LUCIE - SMITH, E.; *Artoday. Současné světové umění*. Slovart, 1996.
- MRÁZ, B.; MRÁZOVÁ, M.; *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988.
- RUHRBERG, SCMNECKENBURGER, FRICKE, IONNEF; *Umění 20. století*. Pulia; Slovan, 2004.
- SCHAMA, S.; *Krajina a paměť*. Praha: Argo a Dokořán, 2007.
- STIBRAL. K.; *Proč je příroda krásná*. Praha: Dokořán 2005.
- Světové dějiny umění*. (ed. CHATELET, A.; GROSIER, B. P.) Praha: Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 2-03-509306-6.
- ŠAMŠULA, P.; *Obrazárna v hlavě 3. Výtvarná čítanka pro 6. roč. ZŠ*. Praha: SPL Práce 1997. ISBN 80-208-0429-3.
- ŠAMŠULA, P.; *Obrazárna v hlavě 4. Výtvarná čítanka pro 7. roč. ZŠ*. Praha: SPL Práce 1999. ISBN 80-86287-01-7.
- ŠAMŠULA, P.; *Obrazárna v hlavě 5. Výtvarná čítanka pro 8. roč. ZŠ*. Praha: SPL Práce 2000. ISBN 80-86287-26-2.
- ŠAMŠULA, P.; *Obrazárna v hlavě 6. Výtvarná čítanka pro 9. roč. ZŠ*. Praha: SPL Práce
- ROSELOVÁ, V.; *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. 1. vyd. Praha: Sarah, 1997. ISBN 80-902267-2-8.
- UMĚNÍ A LIDSTVO I- IV.* (ed. LAROUSSE, HUYGHE, R.). Praha: Odeon, 1967 - 1974 (1977).
- UNIVERZÁLNÍ LEXIKON UMĚNÍ*. Praha: Grafoprint Neubert a KK, 1996.
- ZHOŘ. L.; *Proměny soudobého výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: SPN 1992. ISBN 80-04-25555-8.

Vedoucí bakalářské práce: Doc. ak. mal. Jaroslav E. Dvořák

Konzultant: Doc. Dr. Pavel Šamšula, CSc.

Datum zadání bakalářské práce: 21. března 2008

Termín odevzdání bakalářské práce: březen 2009

V Praze dne 21. března 2008

Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Převzala zadání bakalářské práce:

datum

SEZNAM PŘÍLOH:

1. Obrazová dokumentace

Příloha č. 1: **Jan van Eyck**, Klanění se beránkovi, 1432, Katedrála Sv. Bavona, Gent, Belgie

Příloha č. 2: **Annibale Carracci**, 1603, olej na plátně, 122 x 230 cm, Galleria Doria Pamphilj, Řím

Příloha č. 3: **William Turner**, Déšť, pára a rychlost - Velká západní železnice, olej na plátně, 90,8 x 122 cm National Gallery, Londýn

Příloha č. 4: **Claude Monet**, Impression, soleil levant, 1872, olej na plátně, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris

Příloha č. 5: **Paul Cézanne** Hora Sainte-Victoire, 1885-1895, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

Příloha č. 6: **Vincent van Gogh**, Obilné pole s havrany

Příloha č. 7: **Paul Gauguin**, 1891, olej na plátně, Minneapolis Institute of Arts

Příloha č. 8: **Henri Matisse**, Přepych klid a rozkoš, 1904, Musée National d'Art Moderne

Příloha č. 9: **Maurice Vlaminck**, Krajina s červenými stromy, 1906, The National Museum of Modern Art, Paris

Příloha č. 10: **Paul Sérusier**, Talisman, Musée d'Orsay in Paris

Příloha č. 11: **Vasilij Kandinskij**, Modrý jezdec, 1903, Paříž

Příloha č. 12: **Kazimír Malevič**, Krajina, 1909, Koln

Příloha č. 13: **Jamazaki Unzanu**, Pozorování vodopádu, 1796, NG Praha

2. Moje tvorba - malby (20)

3. Moje tvorba - skici (8)

4. Dětská tvorba (5)